

TARTU ÜLIKOOL  
HUMANITAARTEADUSTE JA KUNSTIDE VALDKOND  
KULTUURITEADUSTE INSTITUUT  
KIRJANDUSE JA TEATRITEADUSE OSAKOND  
TEATRITEADUSE ÕPPETOOL

Triinu Sikk

ERINEVAD NÄITLEMISLAADID: KAHE NÄITLEJA KUUS ROLLI RAKVERE  
TEATRIS

Magistritöö

Juhendaja dotsent Luule Epner

TARTU 2018

## Sisukord

Sissejuhatus.....	3
1. Rakvere Teatri näitlejad Anneli Rahkema ja Peeter Rästas.....	7
2. Näitleja psühholoogilises draamas.....	11
2.1. Anneli Rahkema psühholoogilises draamas. Eetla Ambroseni roll lavastuses „Somnambuul“.....	18
2.2. Peeter Rästas psühholoogilises draamas. Alampolkovnik Veršinini roll lavastuses „3 õde“.....	27
3. Näitleja postdramaatilises lavastuses.....	34
3.1. Anneli Rahkema postdramaatilises lavastuses. Anneli roll lavastuses „Tähelaev“ .....	40
3.2. Peeter Rästas postdramaatilises lavastuses. Satini roll lavastuses „Põhjas“ .....	48
4. Näitleja komöödias.....	55
4.1. Anneli Rahkema komöödias. Olga Petrovna Rõžova roll lavastuses „Armastus tööpostil“.....	61
4.2. Peeter Rästas komöödias. Janusz Markowski lavastuses „Astuge edasi!“ .....	67
Kokkuvõte.....	75
Kasutatud materjalid.....	79
Summary.....	82

## Sissejuhatus

See magistritöö uurib erinevaid näitlemislaade kahe Rakvere Teatri näitleja kuue rolli põhjal. Näitleja olulisust teatris armastatakse pidevalt rõhutada, kuid paraku räägitakse tänapäeval teatrikriitikas ja -teaduses näitlemisest vähe, nagu toob välja Anneli Saro (Saro 2017). Saro väidet toetab pilguheit Tartu Ülikooli teatriteaduse õppetoolis kaitstud töödele: enam kui 170 bakalaureusetööst on pealkirja järgi tegelenud näitlemise või näitlejaga üheksa. Ligi 40 magistri- ja doktoritööst on näitlejaga tegelenud kaks: Piret Kuub magistritöös „Näitleja rollis ja etenduse situatsioonis: introspektiivne analüüs” ja Eike Värk doktoritöös „Näitleja loomingulise pikaajalise ja mitmekülgse fenomen Salme Reegi näitel”. Kui lisada nimekirja Viljandi Kultuuriakadeemias tehtud bakalaureusetööd ning Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikoolis kirjutatud magistritööd, saab pilt laiem, kuid siis tuleb silmas pidada, et autorite puhul on tegu praktikutega, kelle analüüs lähtub suuresti ka nende endi perspektiivist ja kogemusest.

Võimalusi näitlemise kategoriseerimiseks on mitmeid: võib vaadelda näitleja funktsiooni muutumist ajas, tõukuda lavastusliikidest või lähtuda erinevatest teoreetikutest ja praktikutest, kes ise uusi lähenemisi loonud ja sõnastanud. Robert Gordon toob raamatus „The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective” (2006) välja kuus lähenemist näitlemisele 20. sajandi teatris. Ta lähtub oma jaotuses ühelt poolt näitleja funktsiooni muutumisest, teisalt praktikutest, kes loonud oma lähenemisi. Gordoni raamat algab realistliku lähenemisviisiga tegelase kujutamisele ehk näitlemise kui psühholoogilise tööga, mis seostub stanislavskiliku näitlemislaadiga. Kuigi Stanislavski loodud süsteem on seni Eesti teatris levinuim, on selle kõrval mitmeid teisi lähenemisi näitlemisele.

Anneli Saro on öelnud: „Mulle vaatajana on teatris oluline, et näitleja näitaks ennast igas rollis mõnest uuest või huvitavast küljest” (Saro 2015). Just see, ühes teatri muutlikkuse ja kaduvusega, teeb näitlemise uurimise huvitavaks. Seetõttu on töö üheks eesmärgiks kirjeldada ja analüüsida näitlejaid võimalikult laialt pinnalt, et näha, kui palju sõltub mäng lavastuse laadist ja kui palju on üldist, mis näitlejale igas rollis

omane. Kuna maakonnateatri näitleja ei saa spetsialiseeruda ja peab võrdselt hästi suutma mängida igas lavastusliigis, huvitas mind uurijana, kui palju erineb näitlejate mäng sõltuvalt lavastuse laadist. Magistritöö eesmärgiks on uurida näitlejat kahelt võrdselt oluliselt lähtepunktilt: ühelt poolt vaadelda erinevaid näitlemislaade, mis nii Eesti kui Rakvere Teatris olulisemad, teisalt aga keskenduda kahele näitlejale ja nende viimaste aastate olulisematele rollidele erinevat tüüpi lavastustes.

„Näitlemisstrateegiate ja -tehnikate valikut mõjutavad mitmed etenduse-eelsed tegurid ning näitleja mäng ise leiab aset etendusesiseste suhete süsteemis. Etenduse-eelsete mõjuteguritena pean silmas järgmist: millisele traditsioonile näitlejatöö toetub; kuidas lavastust tehakse (erinevad proovipraktikad); kuidas on tekstis (olgu see valmistekst või loodud proovide käigus) konstrueeritud tegelased” (Epner, L. 2015: 57). Näitlemisstrateegia valik sõltub näitleja ja lavastaja taustast, kuid seda mõjutab ka tekstivalik ja prooviprotsessi kulg. Luule Epner kasutab tsitaadis mõisteid „näitlemisstrateegia” ja „näitlemistehnika”, sinne magistritöö tegeleb erinevate näitlemislaadidega – kui näitlemistehnika eeldab konkreetset süsteemi, siis näitlemislaad on tähenduselt laiem. Eesti keele seletava sõnaraamatu järgi on laad „olemust määravad omadused või eripära, iseloom.” (EKSS veebileht)

Kolm selles töös uuritavat näitlemislaadi – näitlemine psühholoogilises draamas, postdramaatilises lavastuses ja komöödias – on valitud lähtudes Eesti teatris, sealhulgas Rakvere Teatris laialt levinud näitlemisviisidest, kuid ka žanritest, sest üldjuhul on need kaks tihedalt omavahel seotud. Selline lähenemine võimaldab vaadelda näitlejat ja tema väljendusvahendeid maksimaalselt laial skaalal. Psühholoogiline draama ja komöödia on enimlevinud žanrid, postdramaatilise teatri mõiste, mille võttis 1990. aastal kasutusele Hans-Thies Lehmann, küll tunduvalt hilisem, kuid sedalaadi teater, mis pakub erinevaid lähenemisviise näitlejale ja tekstiloomele, on juba tugevalt kanda kinnitanud. Analüüsi alt olen välja jätnud näitlemise laste- ja noortelavastustes, mis sarnaneb sageli komöödianäitlemisega või jääb kuhugi komöödia ja psühholoogilise läbielamisteatri vahele.



Magistritöös analüüsitakse kahte Rakvere Teatri näitlejat, Anneli Rahkemad ja Peeter Rästast ning nende kuut rolli. Olles maakonnakeskuse teater, peab Rakvere pakkuma midagi kõikidele maitsetele ja huvigruppidele. Seetõttu on Rakvere Teatri repertuaaris alati oma koht klassikalistel draamadel, komöödiatel, laste- ja noortelavastustel, tihti ka mõnel kaasaegsema kujundikeelega lavastusel. Näitlejate jaoks on pidev žanrite ja mängustiilide vahel manööverdamine arendav ja erialast väljakutset pakkuv, kuid samavõrra ka väsitav. Kui mitmed pealinnateatrid on leidnud endale laadi, millele keskenduda, siis maakonnateatrites tuleb samasuguse pühendumisega mängida kõikides suundades. Rakvere Teatri pikaaegne peanäitejuht Üllar Saaremäe on põhjendanud, et väikelinnateatrina peab Rakvere andma palju külalisetendusi ja seetõttu peab olema repertuaar laiale sihtrühmale ning spetsialiseeruda ei saa (Sibrits-Bondarenko 2016: 46). Teatri toimimise süsteem määrab üldjuhul ära näitleja töö tüübi – Rakveres tähendab see laia mänguampluaad, kuid ka väljasõitude tõttu tavapärasest suuremat koormust.

Üle poolte Rakvere Teatri näitlejatest on saanud hariduse Viljandi Kultuuriakadeemias ning viimastel aastatel on noored näitlejad tulnud teatrisse just sealt. Anneli Rahkema ja Peeter Rästas on õppinud Viljandi Kultuuriakadeemia teatrikunsti 3. lennus ja töötanud mõlemad Rakveres üle 10 aasta. Nad on mänginud erinevat laadi lavastustes, on otsingulised ja enda tööd mõtestavad näitlejad, kes ei karda teatris eksperimenteerida ja erinevaid väljendusvahendeid kasutada. Mõlemal on näitlejateel juba küllalt kogemusi, mis võimaldavad neid analüüsides teha üldistusi ja näha lisaks konkreetsele rollile ka laiemat pilti. Magistritöös vaatlen ma kummagi näitleja kolme rolli – ühte igas näitlemislaadis. Rollid on valitud viimaste aastate repertuaarist, kuid olulisem kui lavastuse uudsus on valiku tegemisel olnud rolli omanäolisus ja mahukus – episoodilised rollid ei oleks võimaldanud töö kontekstis piisavalt põhjalikke analüüse.

Magistritöö jaguneb erinevate näitlemislaadide järgi kolmeks: näitleja psühholoogilises draamas, näitleja postdramaatilises lavastuses ja näitleja komöödias. Teoreetilisele alapeatükile järgnevad Rahkema ja Rästa rollide analüüsid, kus olen kirjeldanud tehtud rolli ja rakendanud teoorias avatud mõisteid ja lähenemisviise rollianalüüsides. Lisaks oma vaatamiskogemusele ja teoreetilisele materjalile olen teinud uuritavate näitlejatega

kaks intervjuud: 2016. aastal intervjuu Anneli Rahkemaga ning 2017. aastal mahuka loomingupsühholoogilise intervjuu Anneli Rahkema ja Peeter Rästaga koos. Neid kasutan töös, et lisada teoreetilistele peatükkidele ja isiklikele vaadetele näitlejate endi mõtteid oma tööst ja loomingust ning näitlejaks olemisest.

## **1. Rakvere Teatri näitlejad Anneli Rahkema ja Peeter Rästas**

Rakvere Teater loodi 1940. aastal, mil 24. veebruaril avati teater aktuse, kontserdi ja pitsballiga. Peaaegu 80 tegutsemisaastasse on jäänud erinevaid aegu, olusid ja suundumusi. Lisaks sellele, et praegu teatakse Rakveret kui Euroopa väikseimat linna, kus tegutseb täismööduline professionaalne repertuaariteater, on Rakvere Teater olnud alati teater ratastel. Kuna viimastel aastatel on antud üle 40% etendustest väljaspool oma maja, moodustavad olulise osa publikust Tallinna ja Tartu, kuid ka väiksemate kohtade külastajad. Repertuaaris on keskmiselt 15–20 lavastust (hooaja 2017/18 lõppedes on selleks arvuks 12, üks näitleja mängib samaaegselt 2–7 lavastuses. Hetkel on teatri repertuaaris seitse draamat, kolm komöödiat ning kaks laste- ja noortelavastust. Ühtegi postdramaatilist lavastust mängukavas ei ole.

SA Rakvere Teatrimaja juhataja on 2013. aastast Velvo Väli, loominguline juht 2017. aastast Peeter Raudsepp. Aastatel 1996–2017 oli teatri peanäitejuhiks Üllar Saaremäe. Rakvere Teatris töötab 20 näitlejat, sealhulgas 11 naist (3 hetkel lapsepuhkusel) ja 9 meest. Kõige kauem on Rakveres töötanud Helgi Annast (45 aastat), talle järgnevad Toomas Suuman 37 ja Eduard Salmistu 33 aastaga. Teatri 78. hooajal liitusid kolm noort näitlejat – Grete Jürgenson, Jaune Kimmel ja Märten Matsu. Neil saab peagi teatris oldud aasta. Üha enam teatrisse jõudvaid näitlejaid on saanud hariduse Viljandi Kultuuriakadeemias – seal on õppinud 13 näitlejat, kusjuures noorim Lavakunstikoolis õppinud näitleja on Liisa Aibel, kes töötab Rakvere Teatris 2004. aastast. Ehkki vahepealsetel aastatel on teatris olnud teisigi Lavakunstikoolist tulnuid, on nemad pärast mõnda aastat teatrist lahkunud. Üheks Rakvere Teatri eripäraks on suur Viljandi Kultuuriakadeemia vilistaste hulk, teisalt iseloomustab truppi paraku ka näitlejate puudus, mistõttu koormus on suur ja tuleb kasutada külalishäädikute abi. Heili Sibrits on oma 2016. aastal kaitstud bakalaureusetöös kriitiliselt viidanud, et „Rakvere teater elab mõõnas – puudu on nii noori, keskealisi kui vanu näitlejaid” (Sibrits-Bondarenko 2016: 45). Näitlejate seisukohast tähendab puudus küll suurt töökoormust, kuid ka seda, et rollide skaala, mida mängida, on laiem nii vanuselt kui ka tüpaažilt.

Näitlejad Anneli Rahkema ja Peeter Rästas on Rakvere Teatris töötanud vastavalt 15 (aastast 2002) ja 13 aastat (aastast 2004). Mõlemad on pärit Rakverest ja üsna varsti pärast kooli lõpetamist kodukohta tagasi tulnud. Anneli Rahkema on sündinud 5. augustil 1979 Rakveres, pärast Rakvere Reaalgümnaasiumi lõpetamist 1997. aastal suundus ta Viljandi Kultuurikolledžisse (nüüd TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia) teatrikunsti erialale õppima. 26. oktoobril 1978 sündinud ja Rakvere Gümnaasiumis õppinud Peeter Rästas võeti vastu samasse, 3. lendu. Kui Rahkema jaoks oli soov teatrikooli minna küpsenud juba alates gümnaasiumis kooliteatriga alustamisest, siis Rästas polnud varasemalt üldse teatriga kokku puutunud – läks ühes sõber Päär Pärensoniga katsetele ja saigi sisse (Rahkema, Rästas 2017).

Andres Noormetsa juhitud kursus kujunes oma õpetaja nägu – lisaks enamlevinud Stanislavski süsteemile pidas Noormets tähtsaks noortele näitlejatele ka etenduskunstide, nii sõna- kui kehateatri uuemate suundade tutvustamist (Sova 2012a: 125). Rahkemal ja Rästal jätkub oma õpetaja kohta vaid parimaid sõnu: kõige rohkem rõhutavad nad, et Noormets ei õpetanud neid näitlema, vaid mõtlema, ning õpetajana ei olnud ta guru, kelle järgimist nõutakse, vaid pidas tudengitest lugu ja võttis neid võrdsetena. Kooliajast meenuvad väga paljud erinevate lähenemissuundadega õpetajad, kellelt igahelgelt oli midagi näitlejateele kaasa võtta. Olulisemate erialaõpetajatena on jäänud meelde veel Ingomar Vihmar ja Kaarin Raid. (Rahkema, Rästas 2017)

Teatrikunsti 3. lend lõpetas aastal 2001. 2002. aastast asus Rahkema tööle näitlejana Rakvere Teatrisse. Ehkki Rästal jäi kool ametlikult lõpetamata, ei ole see takistanud tema tööd näitlejana – pärast kooli lõpetamist tegi ta kaasa Von Krahli Teatri lavastustes „Mõned teravad polaroidid” (M. Ravenhill, 2001, lav Ingomar Vihmar), „Hot” (W. Shakespeare, M. Unt, 2002, lav M. Unt) ja „Sünnipäev” (2002, lav Minna Vainikainen), 2004. aastast on ta Rakvere Teatri näitleja. Lisaks Rahkemale ja Rästale on Rakveres olnud tööl mitmed nende kursusekaaslased – Margus Grosnõi (aastast 2003), Erni Kask (2005–2013 näitleja, 2014–2017 välissuhete juht), Tarmo Tagamets (aastast 2014).

Rahkema esimeseks rolleks Rakvere Teatris oli Marta Üllar Saaremäe lavastatud „Jaanitules” (R. Saaremäe, 2001). Järgnenud on üle 50 rolli Rakvere Teatri laval. 15

aasta jooksul on Rahkema mänginud kõikides lavastusliikides. Olulisematena tõusevad esile tundelised rollid psühholoogilistes draamades: Proua osatäitmine lavastuses „Toatüdrukud“ (J. Genet, 2009, lav Hendrik Toompere), Leena „Tuulte pöörises“ (A. Kitzberg, 2010, lav Andres Noormets), Larissa Dmitrijevna Ogudalova lavastuses „Kaasavaratu“ (A. Ostrovski, 2011, lav Eili Neuhaus), Maša lavastuses „3 öde“ (A. Tšehhov, 2014, lav Andres Noormets) ja Eetla Ambroseni lavastuses „Somnambuul“ (S. Keedus, M. Kõiv, 2016, lav Sulev Keedus). Kuuel aastal on Rahkema pärjatud Rakvere Teatri kolleegipreemiaga parimale naisnäitlejale, 2017. aastal oli ta Eesti Teatriliidu aastaauhindade naispeaosa nominent Eetla Ambroseni rolli eest lavastuses „Somnambuul“. Koduteatrist väljaspool on Rahkema teinud aastate jooksul vaid mõned üksikud tööd: Karin „Vargamäe vonakeses“ (2011, Albu valla teatriprojekt, autor ja lavastaja Urmas Lennuk) ning osatäitmised nu.uniooni lavastuses „LP 12” 33 1/3 rpm“ ja NoTaFe „Vaterlandis“, seriaalides on ta mänginud vaid episoodiliselt.

Ehkki Rästas ja Rahkema on mänginud peaaegu et pooltes oma karjääri lavastustes koos, võib öelda, et nende näitlejateed on olnud küllaltki erinevad. Peeter Rästa esimeseks rolliks Rakvere Teatris sai Alevipoeg Ain Prosa lavastatud „Kalevipojas“ (A. Kivirähk, 2003). Rästas on mänginud peaaegu 50 lavastuses. Tema rollide nimistut vaadates hakkab vastupidiselt Rahkemale silma see, et kandvaid rolle on olnud üsna vähe, pigem on Rästa mängida jäänud värvikad kõrvaltegelased. Kindlasti on üheks Rästa trumbiks muuta ka väike ja episoodiline roll meeldejäävaks ning tuua lühikese lavaaja jooksul esile tegelaskujus iseloomulik. Mõneti üllatuslikult selgub, et Rästa mängitud lavastustest moodustavad põhiosa draamad ja komöödiad on olnud tunduvalt vähem, ehkki viimastel aastatel on Rästas mänginud peamiselt just naljalugudes. Küllap on ka lavastajad avastanud Rästa muheda, ent täpse huumori, kuid seetõttu on näitleja rollide tasakaal liialt komöödiate suunas kaldunud. Külalisena on Rästas teinud kaasa Kuressaare Linnateatri lavastuses „Mereröövel vastu tahtmist“ (J. Kaplinski, J. Peegel, 2006, lav Raivo Trass), Võru Teatriateljees lavastuses „Outcast / Väljaheidetud“ (2008, lav Benno Voorham), kahel korral Võru Linnateatris, lavastustes „Pidu“ (S. Mrožek, 2009, lav Uku Uusberg) ja „Samuel Beckettile“ (T. Jansen, P. Rästas, 2011, lav Taavet Jansen, Peeter Rästas), samuti Urmas Lennuki Tammsaare-tõlgenduses „Vargamäe

voonake“ (2011). Viimase aastal jooksul on Rästas teinud kahel korral koostööd näitekirjaniku ja lavastaja Urmas Vadiga: aprillis 2017 esietendus Vabal Laval „Furby tagasitulek“, märtsis 2018 aga Tartu Uues Teatris „Emmanuelle'i jälgedes“. Peeter Rästas on loomingulise ühenduse nu.unioon idee-juht, mitmete kaasaegsete, etenduskunste, tantsu, kujutavat kunsti, muusikat ja filmi põimivate lavastuste idee autor ja osaleja (nu.unioon koduleht).

Lisaks näitlemisele on Rästas näidanud end teatris töötades mitmekülgselt andekana: ta on proovinud kolmel korral kätt lavastajana – lavastused „Aaron : Juuni“ (H. Nordberg, 2006), „Lumumm“ (A. Noormets, 2006) ja „Saja-aastane maja“ (J. A. Jónasson, 2011) – ning teinud kuuel korral lavastustele muusikalise kujunduse. Lavastuses „Sina maga, mina pesen nõud“ (S. Claesson, 2015, lav Tarmo Tagamets) proovis Rästas esmakordselt kätt ka teatrikunstnikuna.

Rästas ja Rahkema on mõlemad otsinud ja saanud Rakvere Teatris võimalusi, et end proovile panna. Mõlemad on kuulunud teatri loomenõukogusse ning omavad kriitilist ja analüütilist meelt teatris toimuva, kuid ka iseenda suhtes. Nad on avatud ja otsingulised kunstnikud, kes tahavad leida võimalusi enda arendamiseks. Silma hakkab nende katsetamisjulgus ja valmidus töötada koosloomemeetodil ning minna kaasa ebatraditsioonilisemate projektidega – heaks näiteks on nende endi algatusel tehtud ühel õhtul etendunud kaks soolot: Peeter Rästa „Siseturism“ (lavastaja ja teksti autor kadrinoormets) ja Anneli Rahkema „Tähelaev“ (lavastaja Kertu Moppel). Samas ei taha Rästas ja Rahkema teha lavastustel vahet stiili põhjal ning leiavad, et see on näitlejatena nende rikkus – selle kõigega tegeleda (Rahkema, Rästas 2017).

## 2. Näitleja psühholoogilises draamas

Psühholoogiline näitlemislaad on üks terviklikumaid ja levinumaid lähenemisi. See eeldab näitlejalt ümberkehastumist, kogu oma füüsilise ja psüühikaga rolli läbielamist – selleks tuleb saavutada õige lavaline enesetunne, mis peab usutavuses veenma nii iseend, partnereid kui ka publikut. Psühholoogiline näitlemislaad taotleb elulähedust ja seetõttu on seda kasutatud kõige enam just realistlikes lavastustes. Näitlejate loodavad rollid peavad olema seesmiselt mitmetahulised, mängitud täpselt ja nüansirohkelt.

Sellise mängulaadi süstematiseerijaks ja tähtsustajaks oli vene lavastaja, näitleja, teatrijuht ja teoreetik Konstantin Stanislavski (1863–1938), kelle kirjeldatud lähenemine tõstab fookusesse näitleja ja eeldab temalt mitte rolli etendamist, vaid tegelasega toimuva läbielamist, see tähendab, rolli sidumist enda tunnetega. Stanislavski loodud süsteem on olnud populaarne üle saja aasta nii Venemaal, Euroopas kui kogu maailmas ja inspireerinud mitmeid teatripraktikuid arendama sellelt pinnalt omi meetodeid – nii on näiteks Lee Strasberg loonud meetodnäitlemise, Sanford Meisner ja Stella Adler arendanud välja omanimelise lähenemise. Vaatamata sellele, et Stanislavski ei jõudnud oma süsteemi lõpuni luua ja muutis veel enne surma seisukohti, milleni oli varasemates kirjutistes jõudnud, on tema lähenemine jäänud üheks kesksmaks vähemalt Euroopas ja Ameerikas – nii teatrikoolides näitlejaks õppides kui ka edaspidi rolle luues. Psühholoogilist draamat võib pidada näitleja meistrieksamiks – see on laad, milles virtuoossuse saavutamine nõuab pühendunult sisemise ja välise ühendamist.

Stanislavski raamatu „Näitleja töö endaga“ (1951) sissejuhatuses on Grigori Kristi kokkuvõtvalt öelnud: „[...] Stanislavski „süsteem“ [alustab] oma uurimisi rolli loomingulise läbielamise protsessist, mis valmistab ette rolli loomingulise kehastamise protsessi. See Stanislavski loomingumeetodi põhiline joon kajastub ka tema esimese kirjaliku teose pealkirjas, mis on „süsteemi“ kohta loodud („Töö endaga loomingulises läbielamisprotsessis“), ja ka tema kunstisuuna nimetuses, mida ta teatritööst ja etendamiskunstist eraldamiseks nimetab läbielamiskunstiks” (Stanislavski 1955: 7). Siit tulevad välja kaks Stanislavski lähenemise põhimõistet: läbielamine ja kehastamine –

esimest neist peaks rakendama enam prooviprotsessis, seejärel on võimalik etendusesituatsioonis tegelast kehastada. Näitlejalt eeldatakse rolliga ühte sulamist, näitlemisprotsessis enda taandamist ja rolli esiletulekut. Kirjeldatud psühhofüüsilist näitlemist iseloomustab saksa teatriuuriija Andreas Kotte kolmikjaotuses erinevatest mängulaadidest esimene: A kehastab B-d ja C vaatab (Kotte 2010: 157). Selles mudelis toimub representatsioon, sest näitleja kehastab kedagi teist. Ei Stanislavski ega Kotte pea silmas ekstaatilist, ennastunustavat mängu või näitleja muundumist, vaid eeldavad ümberkehastumise ja läbielamise puhul ennekõike teadvustatud lähenemist. „Näitleja elab, ta nutab ja naerab laval, kuid nuttes ja naerdes jälgib ta oma naeru ja oma pisaraid. Ja selles dualistlikus elus, selles tasakaalus elu ja mängu vahel seisabki kunst” (Salvini 1891, viidatud Stanislavski 1955: 415 järgi).

Psühholoogilisest näitlemisest rääkides leiavad Rahkema ja Rästas samamoodi, et ideaaliks ei ole mitte olukord, kus lavalt maha tulles ei mäleta näitleja toimunust midagi, sest läbi elades unustati kogu ümbritsev maailm ära, vaid see, kui näitleja saab iseenda mängust elamuse (Rahkema, Rästas 2017). Samas ei tohiks olla mängu eesmärgiks mitte elamuse pakkumine endale, vaid publikule. Robert Gordon toob uskumise ja läbielamise saavutamises välja kujutlusvõime olulisuse. Ta ütleb, et tõetunne tekib näitleja oskusest uskuda, kasutada kujutlusvõimet avatult ja lapsemeelselt. Näitleja peab õppima uskuma kujutletud reaalsust nii täielikult, et ta saab kogeda näidendis kujutatud olukorda laval nii, nagu tema oleks tegelane. (Gordon 2006: 46–47) Samas ei piisa vaid kujutlusvõimest – roll on elulähedasem siis, kui näitleja kasutab seda luues emotsionaalset mälu ja alateadvust, rakendades kunstis seda, mis päriselus kogetud.

Stanislavski süsteemi eesmärk on luua teadlik pinnas alateadvuse ja inspiratsiooni tärkamiseks, seega peab läbielamise või ümberkehastumiseni jõudmine toimuma tehnika kaudu. Selleks, et elulist olukorda meelde tuletada ja laval taas kehastada, tuleb Stanislavski järgi luua enda jaoks antavad olukorrad, „kui“, kujutluse väljamõeldised – tuleb erutada kõiki seesmise lavalise enesetunde elemente, et jõuda pealisülesandeni ehk selleni, mida ta nimetab kogu loomingulise protsessi ja oma süsteemi peasihiks. Oluline



on oskus leida ja kehastada oma kunstis teose ja rolli ideelist sisu ehk pealisülesannet (Stanislavski 1955: 29), mis peab näitlejale alatasa meenutama rolli seesmist elu ja loomingu eesmärki (samas 425). Iga liigutus laval peab toimima pealisülesande realiseerimise suunas. Selle kõrval hoiatab Stanislavski, et „ilma looja subjektiivsete elamusteta on pealisülesanne kuiv, surnud“ (samas 422). Pealisülesande jaoks ei piisa ainult mõistmisest, mida tegelane tõeliselt tahab – eesmärk tuleb siduda näitleja enda kogemustega. Vaid nii võivad pealisülesanne ja roll muutuda eluliselt mitmetahulisteks.

Siit tuleb välja veel üks Stanislavski eeltingimus: see, mida näitleja teeb tegelasena laval, peab talle korda minema ka inimesena, see tähendab – roll ja kunst peavad olema pühendatud sellele, mis on isiklikult oluline. „Kui näitleja kannatab selleks, et kannatada, kui ta armastab, selleks et armastada, [...] kui kõike seda tehakse sellepärast, et nõnda on näidendis kirjutatud, mitte aga sellepärast, et nõnda on hinges läbi elatud ja et nõnda tekkis rolli elu laval, siis pole näitlejal midagi peale hakata ja „mäng üldse“ on talle neil juhtumel ainsaks väljapääsuks“ (Stanislavski 1955: 108). Stanislavski järgi on võimalik luua ideaalne roll siis, kui kokku saavad näitleja isik ja autori loodud tegelaskuju.

Mitmete Stanislavski sõnastatud eesmärkide puhul tekib küsimus, kas ja kuidas suudab vaataja eristada, kas tegu on läbielamise või suurepärase tehnikaga, kas näitlejale endale läheb laval tehtav tõeliselt korda või suudab ta oma mänguga vaataja ära petta. Ideaalis peaks see olema eristatav, kuid reaalsuses võib olla tunnetuslik piir näitlejamängu vaadates ja analüüsidest õrn ja subjektiivne. Peeter Rästas arvab, et ei see ega teine ole permanentne seisund. Ehkki suur osa näitlejaid on väga suures osas suurepäraseid tehnikud, leiab Rästas, et teater oma olemuselt on inimestevaheline kontakt. Tema nimetab seda poeetilisemalt aatomite võnklemiseks kahe inimese vahel, „sest me oleme inimesed ja mitte tegelased. [...] [See] on viinud inimesed nii kaugele, et nad näevad seda võnget, mitte minu tehnikat. Mina tean, kuidas sinna jõuda, aga see ongi teatri võlu, et publik ei tea. Ta ainult aimab“ (Rahkema, Rästas 2017). Stanislavski pakub samasuguse, niinimetatud vastastikuse suhtlemise nähtamatu tee kirjeldamise vastena mõisted välja- ja sissekiirgamine (Stanislavski 1955: 344). Nii Rästas kui Stanislavski

on leidnud analoogiad, et kirjeldada näitlejate omavahelist, kuid ka näitlejate ja publiku vahelist kontakti etendusesituatsioonis. Kuigi laval kehastatakse tegelasi, ei kao näitlejad inimestena kuhugi ära – tegelaste suhtlus toimub vaid näitlejate kaudu, kes sel hetkel laval viibivad. Publik näeb inimestevahelist kontakti, mis laval toimub, ja saab hinnata, kas see on nende jaoks usutav, kuid seda, kuidas näitleja on rolli loonud, sellise lavalise oleku saavutanud või kust inspiratsiooni ammutanud, publik üldjuhul ei tea.

Senimainitud elemendid aitavad mõista, kuidas toimub rolli loomine ja analüüs Stanislavski süsteemi järgi. Näiteks aitavad maagiline „kui” ja antavad olukorrad, samamoodi pealisülesanne, läbiv tegevus ja vastutegevus mõista materjali tervikuna ja tegelaskuju antud oludes ning panna paika rolli perspektiivi. Emotsionaalse mälu, kujutluspildi ja alateadvuse kasutamine on vahendid, et saavutada õige seesmine lavaline enesetunne, et siis etenduse ajal rolli kehastada ja tuua „nähtamatu läbielamine nähtavaks” (Stanislavski 1955: 740). Need loetletud elemendid on Stanislavski süsteemi alustalad. Vaataja jaoks saab oluliseks aga just see, mis on nähtav ja tunnetatav – need on välised väljendusvahendid, mille kaudu analüüsida ja mõista rolli ning vaadelda näitlejat seda mängimas. Füüsilised tegevused väljendavad tegelaste seesmisi kogemusi, kusjuures füüsiline tegevus ei ole pelgalt füüsiline liigutus, vaid oma olemuselt psühho-füüsiline tegevus, mis hõlmab ka psühholoogilisi ülesandeid (Whyman 2013: 79–80). Järgnevaid väljendusvahendeid kasutan ka Anneli Rahkema ja Peeter Rästa psühholoogiliste rollide analüüsiks.

Rolli luues on näitlejal palju väljendusvahendeid, millele mõelda, nii väliseid kui sisemisi tunnuseid, mis tegelast iseloomustavad. Rolli puhul tõusevad esmajoones esile kehalised väljendusvahendid, neist üheks olulisemaks on miimika. Stanislavski leiab, et „rolli tarvis läbielatud tunnete kehastamine toimub kõige kergemini silmade, näo, miimika abil. Mida silmad ei suuda lõpuni välja öelda, seda täiendavad ja selgitavad hääl, sõnad, intonatsioon, kõne. Nende ilmestamiseks ja selgitamiseks illustreeritakse tunnet ja mõtet kujundlikult žesti ja liikumisega. Füüsiline tegevus on aga see, mis loomepüüdluse tegelikult täidab ja lõpule viib” (Stanislavski 2017: 135). Ehkki teatrisaalis istub publik sageli kaugel ja ei näe igat väiksemat nüanssi, saab näitleja anda

silmadega edasi sisemaailmas toimuvat. Seda toetab miimika, kuid kogu näoga emotsioneerides on oht üle pakkuda suuremgi. Loomulikult toimivad kõik välised väljendusvahendid ühiselt, sest emotsioon, mida edastatakse, on terviklik ja tekib kõikide elementide koosmängul.

Siit lähtub ka Stanislavski järgmine mõiste: karaktersus, mille puhul ta tõdeb, et see võib tekkida intuiitiivselt, kuid ka puht-tehniliselt, näiteks mõnest välisest trikist. Otsingute puhul ei tohi kaotada iseennast, samas sobivad välise karaktersuse loomiseks väga erinevad lähenemised: inspiratsioon võib tulla enda seest, teistelt, reaalsest või kujuteldavast elust, intuitsiooni järgi või tähelepanekutest, elukogemusest, kuid ka kirjandusest ja kujutavast kunstist. (Stanislavski 1955: 517) Näitleja jaoks on inspiratsiooniks kogu ümbritsev maailm – kasvõi alateadlikult tegutseb iga näitleja pidevalt enda jaoks loomingulise algmaterjali kogumisega.

Ehkki näitleja tegeleb paratamatult pidevalt enda muutmisega, on lavastaja Alan Ayckbourn leidnud, et enamik neist ei suuda vahetada mängukiirust. „Ühed on püsimatud nagu elavhõbe, teised rõhuvad mõõdetud aeglusega” (Herkül 2016). Temporütm, nii sisemine kui väline, on tunnetuslikumad väljendusvahendid, mis avalduvad liikumises ja kõnes, aitavad tegelaskuju ja erinevate olukordade tähtsust temale hinnata ja väljendada. Stanislavski kasutab temporütmi mõistet, et vaadelda dramaatilise situatsiooni dünaamikat, näitlejakogemuse intensiivsust. Stseeni temporütmi muutes on näitlejal võimalik vahetada tuju ja luua teistlaadi tunnetust. (Gordon 2006: 49) Tegelase temporütm peab toimima sõltumatult teiste tegelaste, kuid ka stseenide kiirusest. Sel moel on lavastuse tempo muutlik ja mitmekülgne ning dünaamika tekib erinevatest temporütmidest. Temporütm avaldub kõiges: tegevustes, liigutustes ja kõnes, kuid ka vaikimises ja paigalolekus. Stanislavski rõhutab, et näitleja taktimõõtu peavad õigustama ennekõike kujutluse väljamõeldis ja antavad olukorrad, mitte jalg ja käsi (Stanislavski 1955: 697). Tegelase temporütm peab välja kasvama näitlejast – tegu on seesmise intensiivsusega, mis avaldub väliste tegevuste abil, mõjutades sel moel tegelase iseloomu ja tundeid. Temporütmi olulisuse tõi intervjuus välja ka Anneli Rahkema öeldes, et tema jaoks on tegelase puhul üks olulisemaid

aspekte mõelda, kui kiire või aeglase tempoga ta on – see annab välisele kujutamisele palju kaasa. Andres Noormetsa õpetuse järgi tuleb ta temporütm just proovide lõpuosas meelde selleks, et jälgida, ega teiste tegelaste tempo ennast mõjutama ei hakka. (Rahkema 2016)

Tegelast luues on nüansse, millele mõelda, väga palju: iga roll kujuneb samasugustest iseseisvatest koostisosadest, mis loovad terveid kirgi, need omakorda kujutatava isiku vaimse mina (Stanislavski 2017: 98). Rahkema on leidnud, et tegelast luues ei saa läheneda vaid ühe-kahe nurga alt – kui tegelasel on hea tuju, siis ta käitub ühtemoodi, halva tuju korral teisiti. Inimesed reageerivad ju erinevates olukordades isemoodi, seega ei näe ta ka probleemi selles, kui tegelane on ühes stseenis ühtemoodi ja järgmises teisiti – ühe inimesega kahte tundi koos veetes ei olegi võimalik täielikult aru saada, milline ta on. (Rahkema 2016) Tegelaste kompleksuse väljatoomine on küll iseloomulik Stanislavski lähenemisele, kuid tegelaste käitumise ebaloogikale ja mõistetamatusale rõhutamine viitab enam postdramaatilisele lähenemisele. Ehkki Rahkema põhjendab tegelase käitumist inimpsühholoogiaga, eeldab Stanislavski lähenemine enam tegelaskuju järkjärgulist arenemist ja rollidünaamika sujuvust. Samas leiab temagi, et „paljude üksikute, väga mitmekesiste ja üksteisele vasturääkivate momentide, läbielamisperioodide, tunnete, seisundite jms kombinatsioon loob terveid kirgi” (Stanislavski 2017: 97). Piirsituatsioonis võib tegelane käituda ootamatult just seetõttu, et teda valdav tunne on niivõrd tugev. Kui ema hakkab napilt auto alla jäämisest pääsenud poega kõvasti raputama ja noomima, siis just seepärast, et ta teda väga armastab (samas). Sellistes olukordades avaldubki inimekäitumise vastuoluline loogika.

Näitleja eesmärgiks on luua võimalikult eriilmelisi, ent elulähedasi tegelasi, kuid paratamatult jõuab ta pidevalt endale tuttavate maneeride juurde. Stanislavski leiab, et iga roll algabki just kõige kulunumast stambist, mida salajas armastatakse, sest see on mugav, harjumuslik ja alati käepärast (Stanislavski 2017: 302). Siin ilmneb aga paradoks, sest kui näitleja otsib rollide jaoks vajaminevat materjali ja impulsse ennekõike iseenda seest, põrkub ta paratamatult harjumuspärase vastu. Enda jõuga

murdmine võib muuta rolli küll ebaloomulikuks ja kaotada orgaanilisuse, kuid anda uusi mängunüansse.

Ehkki rollianalüüs lähtub ühest näitlejast, on võimatu mööda vaadata laval toimuvast suhtlusest – ansamblimängust ja partnerlusest. Lisaks suhtlemisele partneriga toob Stanislavski välja kolm lavalise suhtluse liiki: otsene suhtlemine objektiga laval ja selle kaudu kaudne suhtlemine vaatajaga, suhtlemine endaga ja suhtlemine olematu või oletatava objektiga (Stanislavski 1955: 340). Lisaks rolli välistele omadustele on vaja vaadata ka seda, kuidas toimub suhtlus teiste tegelastega, aga ka mille kaudu edastatakse mõtteid publikule: kas rolli iseloomustab pigem sisekõne, kahekõne teiste tegelastega või otsekõne publikusse.

Kõiki mainitud näitleja väljendusvahendeid ja -viise iseloomustab psühholoogilise näitlemise põhimõiste „läbielamine”, sest iga loomingus toimuva liigutuse aluseks peab olema sisemine tundmus. Samas on oluline meeles pidada, et näitlemise eesmärk ei ole ainult iseenda tunnetega tegelemine, vaid see kõik toimub publiku nimel – selleks, et tekitada illusioon ja haarata vaataja laval kujutatavasse maailma kaasa, ergutades publikus empaatiat ja äratundmist. „Vaataja näeb seega laval olevas näitlejas [rolli] sisemiste hoiakute kehastusi. Nii ongi „sisseelamise“ mõiste end nii lavastamise kui lavastuse vastuvõtu juures kenasti kodustanud. Sellele, mil viisil on näitleja otsustanud midagi kujutada, vastavad omakorda need viisid, kuidas vaataja seda vastu võtab. Säärast kombinatsiooni võib pidada dramaatilise teatri tuumaks“ (Roselt 2012). Kui sisseelamisprotsessis toimub näitlejas kameeleonlik ümberkehastumine, millega publiku jaoks näitleja taandub ja nähtavale ilmub vaid kujutatav tegelane, kelle lähtepunktiks on näitleja sisemised tunded, võiks see olla psühholoogilise näitlemise ideaaliks. Ehkki Stanislavski nõuded näitlejale võivad kohati mõjuda idealistlikult või eeldada kunsti iseendast kõrgemale tõstmist, on ta suutnud oma süsteemiga kirjeldada seda, mille kaudu võib näitleja proovides ja laval jõuda ideaali, ümberkehastumiseni.

## **2.1. Anneli Rahkema psühholoogilises draamas. Eetla Ambroseni roll lavastuses „Somnambuul“**

2003. aastal linastus Eesti kinodes filmirežissöör Sulev Keeduse „Somnambuul“, mille stsenaariumi on kirjutanud Keedus üheskoos Madis Kõivuga. Ei juhtu just tihti, et algupärane filmistsenaarium jõuaks lavale, või veelgi enam, et autor tooks enda kirjutatud teose publiku ette kahel korral. Just nii läks „Somnambuuliga“ ja 7. oktoobril 2016 jõudis seesama materjal lavale Rakvere Teatris – tegu oli Sulev Keeduse esimese katsetusega teatrilavastajana. Lavastus jälgib 1944. aastal rannakülla jäänud Eetla Ambroseni (Anneli Rahkema) ja tema isa Gottfridi (Toomas Suuman) lugu, kuid ka arst Kasper Johanseni (Margus Grosnõi) ja tumma soldatit Ivanest (Imre Õunapuu), kellega isa ja tütre teed kohtuvad. Eetla on põgenenud viimasel hetkel Rootsi sõitvast paadist ja otsustanud jääda paigale, kuid sõjahirm ja ema kaotus on purustanud noore naise tasakaalu. Vankumisest unenäo ja reaalsuse vahel saab Eetla pärisosa. Keedus tunnistab, et Eetla roll on väga nõudlik, kolm tundi peaaegu kogu aeg laval, ning Anneli Rahkema valis ta rolli intuitsiooni järgi. „Tunne ütleb praegu, et tegin väga hea valiku” (Tuumalu 2016).

„Somnambuuli“ puhul on nähtu justkui realistlik: lavale on loodud pisidetailideni täpne, ka ajastukohane olustik. Näitlejad toimetavad laval nagu päriselus: keedavad teed, soolavad kalu, kuulavad raadiot, isegi kitkuvad kanalt sulgi või valmistavad linnutopiseid. Lavastuse muudab eriliseks aga unenäoline atmosfäär, mis on peamiselt tingitud aeglasest kulgemistest. Igapäevaelule omane rahulik toimetamine mõjub teatrilaval ootamatult, tekitades ajalise nihestatuse. Peaaegu neljatunnine lavastus on katkematu rahuliku tempoga ja nõuab seetõttu vaatajalt erilist süvenemist, kuid võimaldab vaiksesse ja hämarasse maailma kaasaminemist. „Somnambuulile” on lisaks mõjusale atmosfäärile omane aga ka eriskummaline loogika, mis eemaldub reaalsusest, kuid ei ole ka fantastika. Eetlat, kuid ka teisi tegelasi ümbritseb saladuseloor, mis lavastuse jooksul küll vahel paotub, kuid ei lange ning seetõttu on keeruline nimetada nähtut psühholoogiliseks realismiks. Tegelased on ja jäävad mõistuslikult seletamatuteks. Samas ei ole Eetla rolli puhul kahtlust, et tegu on psühholoogilise teatri

rolliga, kuid piirisituatsioonis elava tegelaskuju ambivalentsus eeldab pigem teistlaadi vastuvõttu kui samastumist või äratundmist, mida võiks pidada iseloomulikuks psühholoogilisele teatrile. Samastumine on keeruline teemade tõsisuse, kuid ennekõike rolli irratsionaalsuse tõttu. Isegi kui Eetla avab oma mõttemaailma, ei ole võimalik tema käitumist üheselt seletada. See on näide psühholoogilisest rolliloomest, mis samal ajal avardab psühholoogilise teatri piire. Rahkema loob purunenud psüühikaga Eetlast tervikliku rolli, ent jätab alles salapära, mis sunnib tema peale üha uuesti mõtlema.

„Somnambuul“ algab stseeniga, kus Rahkema Eetla lamab aimatava koguna toa pimedaimas nurgas, oma voodis, riided seljas ja vett täis saapad jalas. Ta on põgenenud Rootsi sõitvast paadist, et jääda tühjaks voolanud rannakülla paigale. Rahkema hääл kostab õrnalt ja vaevaliselt, isa küsimustele jätab ta vastamata, poetab vaid üksikuid olukorda kirjeldavaid lauseid, nagu „mul on jalad märjad“ (Keedus, Kõiv 2016: 3) või „ma pean sukad jalast ära võtma“ (samas). Vaiksel ja veidi väriseva häälega öeldud vastustest kumab väsimust, ükskõiksust ümbritseva suhtes. Ka tema liigutused on aeglased ja vaevalised. Pärast seda, kui on selgeks saanud, et Eetlat ei oota Rootsis keegi ja ta ei tahagi sinna minna ning pealegi on laev ammu läinud, kinnitab ta järsku isale, et nad pääsevad ikkagi minema. Seni vaid lühilausetega kõnelenud Rahkema tahab jutustada nähtud unenäost, kuid Suumani Gottfrid ütleb talle vaid: „Ära hakka jälle otsast“ (samas 5) ja läheb ära tuletorni. Isa suhtumisest võib aimata situatsiooni korduvust, aga Eetla räägib ikka – alustab oma unenäost, kuid jõuab ootamatult reaalse paatimineku hirmuni. Monoloog kulmineerub ahastusse, hingetutesse karjetesse, kus Rahkema ühtaegu meeleheitel, kuid jõuetu ja kähisev hääл kajab üle saali.

Lavastuse esimese stseeni kiirelt muutuv tempo ja meeleolu ning Rahkema monoloog on sissejuhatuseks lavastusse, kuid ka Eetla rolli mõistmise. Arvukad monoloogid defineerivad Eetlat ja tema seisundit. Piir selle vahel, kas tegu on unenägude, reaalsete mälestuste, hirmude või lihtsalt mõttemängudega, on õhkõrn. Kerge, kuid selgelt lihtsustav oleks pidada kõike Eetla räägitut meeltesegaduseks. „Normaalsuse ja hulluse piir Eetlas on sama suhteline kui linnutopise tarduv lõplikkus ja linnusulgede õrn lendlevus, sama prognoosimatu kui ta kuulutamised, et tema olla neitsi või vägistatu või

viimaks rase. Kus on tõde, kes teab – on sel unemõõtkavas mingit tähtsust?” (Purje 2016). Tähtsam kui Eetla lugude tõelisus on see, kuidas näitleja Rahkema neid esitab, kui usutavalt mõjub või mida võib aimata kuuldust rolli kohta. Eetla teeb erandlikuks just see, et ehkki tal on partnerid kõrval, toimub suhtlus peamiselt iseendaga. Isegi kui monoloog on alustades suunatud teisele tegelasele, pöördub Eetla lugude rääkimise käigus taas iseendasse. Stanislavski on hoiatanud sellise „silmade sisemusse pööramise eest”, püüdes juhtida näitlejat konkreetse tegevuse teele (Stanislavski 1955: 794). Rahkema monolooge saatvad argised tegevused ei lase unenäolistel monoloogidel kaotada sidet igapäevaeluga. Ehkki vaataja ei pruugi igal hetkel suuta katkendlikku mõttekäiku jälgida, ei muutu monoloogid tühjadeks sõnavoogudeks, sest pidevalt tuletatakse meelde ümbritsevaid olusid. Partnerid võivad küll Eetlat mõjutada, kuid peamised impulsid tulevad tema enda seest, samas ka kujuteldavalt partnerilt – tüdruku emalt. Suhe surnud emaga on see, mis defineerib noore naise olemust.

Kuna „Somnambuul” on jagatud vaatustena, kuid ka loo seisukohast aastaaegade järgi kolmeks – sügiseks, talveks ja kevadeks –, annab see tõuke vaadelda Rahkema Eetla arengut kolmes etapis. Esimeses vaatuses sõelub Rahkema lapseliku tujukuse ja asjalikkuse, osavõtmatuse ja argisuse vahepeal. Ta käitumine on ootamatu: meeleolud vahelduvad hetkega, välkkiire mõttetöö väljendub temporütmi vahetuses. Stseenis, kus majast välja läinud Eetla tormab paanikas tuppa, peidab end kappi ja keeldub sealt välja tulemast, avaldub, kuidas tasakaalu võib hetkega välja vahetada kõikehõlmav hirm, ja vastupidi. Isaga dialoogi pidades paiskab Eetla hüsteeriliste nutuseguste karjatustega välja hirmu sõdurite ja vägistamise ees, sidudes selle taas meenutustega emast. Emaga seotud mälestustest rääkides paistab Rahkemas lapselikku imetlust ja kadedust, kuid ka kartust samasuguse saatuse ees. Paanilise hirmu võib aga hetkega välja vahetada tasakaalukus: kapiukse avanedes tuleb kikivarvul tippides välja tütarlaps, kes istub oma voodisse ja hakkab süvenenult põlvehaava puhastama. Rahkema hääl on taas madal ja rahulik, olek endassetõmbunud ja suhtumine isasse lapselikult tüdinud. Vaid hetkega võib ta olnu unustada. Psühholoogilise kehastamise puhul räägib Stanislavski tervetest kirgedest, mis tekivad üksikute vasturääkivate momentide pinnalt. Eetla rolli puhul on



vasturääkivusi pidevalt, sest noore naise lood ja emotsioonid vahetuvad hetkega, tihti ilma välise impulsita.

Ehkki maksimumini viidud meeleheidet on Rahkema mängus lavastuse jooksul korduvalt, ei mõju ta mäng liigjõuliselt – stseenide iseloom ja Eetla olemus on niivõrd muutlikud, et ülevoolavale emotsioonile järgneb alati vaikuse- ja tasakaaluhetk. Rahkema kasutab laia väljendusvahendite amplituud, mis muudab rolli dünaamiliseks. Näitleja temporütm vahetub lavastuse jooksul pidevalt, sageli ka ootamatult, kusjuures unenäolised monoloogid on esitatud tihti just kiirema tempo ja seesmise põlemisega, dialoogides partneritega ilmneb rahu, kuid ka ükskõiksus. Ehkki lavastuse argised stseenid on ühtlase aeglase tempoga, toimudes justkui loori taga, mõjub Rahkema Eetla olek siingi vastandlikult Gottfridile, kes liigub sõltumata sellest, kas hetk on ärev või rahulik, ikka ringi vaikselt jalgu järel lohistades.



Eetla (Anneli Rahkema) esimeses vaatuses raadiot kuulamas. Foto: Gabriela Liivamägi

Lavastuses on Eetla monoloogid esitatud enamasti kas argitegevuse saatel või peaaegu liikumatult. Igapäevatoimetuste kõrvale räägitud lood mõjuvad proosaliselt, justkui mälestused kadunud emast, samas esitab Rahkema neid nii, et Eetla mõjub ka siin veel nagu laps, ta kõnemaneeer on kõiketeadvalt asjalik, imestunud silmad vaatavad kaugusesse. Tihti on seesuguste lugude rääkimine teadlik valik, asendustegevus, mille ajendiks ebamugavus. Olukorrast on kergem eemalduda teemat vahetades. Samas võib intensiivne tekst muutuda fooniks. Kärmete tegevuste, näiteks riiete vahetamise taustal vuristades edasi antud monoloogid on need, mis lähevad kõige enam kaotsi. Siit tuleb välja, kuidas Eetla on kõik ise juba kümneid kordi läbi mõelnud. Sõnad, mida publik kuuleb esimest korda, on tema jaoks igapäevased mõtted. „Eetla pidev ümberriietumine laval ei ole ei funktsionaalne ega kujundlik, vaid täiesti psühholoogiliselt sisuline, avades tema tegelaskuju sisemist motoorikat” (Kolk 2017: 24). Sel moel paneb Rahkema etenduse jooksul kord jalga ema punased sukad, kord helesinised siidist püksid, siis heljuva hommikumantli. Täpsed detailid kostüümis annavad juurde küpset naiselikkust, sest tema enda igapäevased riided mõjuvad neutraalselt – valge alusseelik ja särk, mille peale vajadusel tõmmatakse hallid sukad ja seelik ning pruun kampsun.

Argitegevusele vastandiks on teist sorti lood, mis esitatud publikule peaaegu et nähtamatuna. Voodi on Eetla kindlus ja pelgupaik reaalsuse eest, seal on kontakt emaga kõige selgem. Lavastuses on enesesse suunatud monoloogid esitatud seljaga publiku poole istudes või voodis lamades. Teatris mitte eriti tihti kasutatud võte teravdab publiku tähelepanu, sest mõtet ei sega visuaalsed vaatemängud. Kui Stanislavski nimetab näitleja olulisemate väljendusvahenditena esmalt just silmi, siis Rahkema Eetla puhul on need pidevalt peidus – mitmel korral istub ta monoloogi rääkides publiku poole seljaga või lamab voodis, silmad kinni. Öeldakse, et silmad on inimese hinge peegel – Eetla kinnised või ära pööratud silmad vihjavad sellele, et tema hing on teiste eest peidus või katki. Üldjoontes väljendub Eetla sisemus Rahkema kõne ja hääle kaudu, harvem toetavad seda silmad ja miimika. Rollile on iseloomulik pooleldi sosinal rääkimine ja hingeldamine, ehkki ka kriipivalt valjusid ja valusaid stseene on mitmeid. Hääleregistrid vahetuvad tihti, samas kui argistest tegevustest on midagi välja lugeda

keerulisem. Hää! on see, mille abil Eetla mõtted ja tema sees peidus olev maailm avalduvad.

Teises vaatuses tõuseb Eetla suhtluses Kasperiga fookusesse Rahkema füüsiline olek, sisemus avaldub käitumises ja kehakeeles, mitte kõnes. Kui Eetla taipab, et Kasperil tähelepanu ei suuda ta võita ei kaastunde, käsutamise ega flirdi abil, värvib ta huuled punaseks ja räägib närviliselt, kuid otsusekindlalt isale linnaminekust, et saaks Kasperiga kahekesi jääda. Rahkema silmad vibavad, liikumine on aeglane, kuid ei peatu kordagi. Sujuvalt pöörab ta pead ühele ja teisele poole, hetketi paneb silmad unistavalt kinni. Ka hää! on pehme ja helisev, iga sõna voolib ta läbimõeldult välja. Enese pakkumisest õhkub lausa meeleheidet, et tähelepanu saada ja muljet avaldada. Et ei üks ega teine lähenemine aita jagu saada Grosnõi ükskõiksest Kasperist, sunnib see Eetlat tagasi pöörduma lugude jutustamise juurde. Ta alustab pajatustega teadlikult ja Kasperile mõeldes, kuid ei märka, kui on taas langenud nii loo haardesse, et sealt enam välja ei saa. Aja möödudes muutub Eetla seotus unenägudega aina totaalsemaks, piirilolek konkreetsemaks. Kui esimeses vaatuses on ta esitanud retoorilise küsimuse: „Unes või päriselt, mis vahet seal on?“ (Keedus, Kõiv 2016: 10), siis teine vaatus vastab. Ühes painega saab selgeks, et Eetla ise mõistab endaga toimuvat, kuid ei suuda seda pidurdada ja upub oma lugudesse.

Kolmandaks vaatuseks on Rahkema Eetla aga juba niivõrd eemal, et vaid üürikesteks hetkedeks jõuab ta pärisilma tagasi. Väliselt on ta pilk ehk selgemgi, ka jutt on läbimõeldud, kuid kõik olnu on jätanud jäljed, millest mööda pole võimalik vaadata. See, kuidas Rahkema viimases vaatuses lavale jõuab, annab aimu olukorra muutusest. Vankriga veetakse haige lapse kombel soniv Eetla tagasi isa juurde. Valges maani öösärgis justkui marmorist nahaga neiu lamab süütult, samas tühja pilguga oma isa ees. Rahkema hää! on katkendlik, õrn ja hele, jõudes meieni nagu loori tagant. Sellist Rahkemad on publik näinud harva, seetõttu mõjub ta haprus eriti huvitavalt. Koju jõudes liugleb Eetla taas oma voodisse ja jääb servale istuma kui habras nukk, kes võib iga vale liigutuse peale puruneda. Nüüd hoiab Rahkema silmi pidevalt kinni, et unustada kõik ja olla vaid koos emaga. Kehakeelelt ja häälelt on ta tasakaalukas, malbe, isegi

kartlik, kuid seda selgemini tuleb välja seesmine valu. Rahkema Eetla hõljub treppidest üles-alla ja üle toa valges öösärgis nii tasaselt, justkui olekski ta ise juba lind, juba kuskil mujal, kuni lõpuks tõusebki lendu.



Kolmandaks vaatuseks on Eetla (Anneli Rahkema) juba täielikult omas maailmas. Foto: Gabriela Liivamägi

Rahkema lavatöid iseloomustab enamasti jäägitu pühendumine ja intensiivsus. Sarnaselt Peeter Rästale on ka Rahkemal kalduvus kasutada liiga palju jõudu: „Saab ka lihtsamalt ja on palju huvitavam,” leiab ta ise (Rahkema, Rästas 2017). Ehkki ta jõulisus võib tekitada võõritust, ei ole tegu ülemängimisega: laval mõjub Rahkema orgaaniliselt. Rahkema amplituudiks võiks pidada niinimetatud traagiliste kannatajate rolle – olulisemate osatäitmistena saab välja tuua Leena „Tuulte pöörises“, Larissa „Kaasavaratus“ ja Maša lavastuses „3 öde“. Kolme naise kujutamisest ja saatusest võib leida mitmeid ühisjooni: kirglikkus, elujanu, nutumaiguline ahastus, mis ei lase oma saatusega leppida, kuid sellele vaatamata neid tabav traagiline lõpp. Samas oleks liialdus öelda, et kirgliku jõulisuse puhul oleks tegu Rahkema stambiga: igas mainitud rollis on fookuses miski, mis eristab tegelast eelnevatest. Samas jääb alles oht, et iseenda jõulise loomu pealt rollide loomine võib muuta need omavahel liiga sarnasteks.

Rahkema Eetla Ambroseni roll „Somnambuulis“ on mõneti eelnevatest erinev: tema psüühika on kõige raskemini lahti harutatav, omane on pidev kõikumine äärmuste vahel. Eetla rollis saavad kokku vastandid: lapselikkus ja naiselikkus, enesekindlus ja paaniline hirm, mõtteselgus ja unenäolisus. Anneli Rahkema Eetla on ühteaegu hüsteeriliselt kõik sisemised mõtted välja purskav, karjuv ja nuuksuv laps. Ja samas portselanina purunev nukk, kel raske seesmist sõnades väljendada, õrn ja haavatav. Ehkki Eetla põhiteemaks ei saa pidada armastust nagu Leena, Larissa või Maša puhul, on tema saatus naistest traagilisim. Eetla roll sobitub Rahkema tähtsamate osade kõrvale, olles intensiivne ja traagiline, pannes endale kaasa elama. Teisalt võimaldab ebastabiilse Eetla kehastamine näidata Rahkemal end tavapärasest enam haavatava ja õrnana. Rolli jaoks mõjutuste saamisest rääkides toob Rahkema välja, et loomulikult sünnib iga roll enda pealt, „sest need on minu mõtted, mina loon teda. Aga ma proovin mõelda sedapidi: võimalik, et mina Annelina olen hoopis igavam inimene kui Eetla” (Rahkema 2016). Rahkema leiab, et ehkki kõige lihtsam on luua rolli enda pealt, võib tegelane jääda selle võrra vaesemaks, sest iseendas võivad vajaminevad reaktsioonid puududa (samas).

Rahkemale on näitlejana omane muigav kõrvalpilk oma rollidele – olla kohal ja elada läbi, kuid samal ajal olla võimeline situatsiooni hindama –, kuid Eetla puhul võib seesugust näitleja kohalolu, teadlikkust iseendast aimata vähem. Samas tõdeb Rahkema psühholoogilisest näitlemisest rääkides, et tegeleb laval olles kogu aeg analüüsiga ja see häirib teda. „Kõige õudsemad hetked on need, kui ma taban ära, et mind on laval kaks. Neid tuleb viimastel aastatel aina enam. [...] Ma olen siin, aga ma näen ka ennast kõrvalt, kuidas ma mängin. Ja samal ajal ma arvustan ennast, kirtsutan nina, ei saa enam lauseid tagasi võetud, sest etendus peab edasi minema. Kusagil on ideaal ja ma tunnen need hetked ära. Vahel on stseenid, kus ma tulen lavalt ära ja ma ei mõelnud sellele kordagi ja siis saan aru, et „assa kurat, see oli päris äge!” Ma sain ise elamuse sellest, kuidas ma mängisin” (Rahkema, Rästas 2017). Paradoksaalselt sobitub Rahkema kirjeldus eriti hästi just Eetla kahestunud olemusega, kuid laseb aimata talle omast võõritusega läbielavat mängulaadi, mis samas võrreldes varasemaga on Eetla rolli puhul esil vähem. Kuna tegelane Eetla kõigub ise pidevalt kahe maailma vahel, loob juba tema

olemus distantse argisest, seega mõjuks näitleja Rahkema kõrvalpilk kolmanda kihina ja võiks võtta ära orgaanilisust, mis Eetla märkamatutele üle piiri astumistele omane.

## **2.2. Peeter Rästas psühholoogilises draamas. Alampolkovnik Veršinini roll lavastuses „3 õde”**

Andres Noormets, Anneli Rahkema ja Peeter Rästa kursusejuhendaja, on ka pärast kooli teinud korduvalt koostööd oma endiste õpilastega, leides, et see on tema kohustus, samas ka meeldiv võimalus (Linnard 2015). Tema kõikides viies Rakvere Teatris tehtud lavastuses on kaasa löönud Rahkema või Rästas: nii „Tuulte pöörises” kui „3 õde” olid lavastused, kus endised õpilased tegid tugevad rollid, näidates end näitlejana uue külje pealt. Rästas on tõdenud, et nad usaldavad Noormetsa ning see on hea koostöö üks suuri eeldusi (Rahkema, Rästas 2017). Peeter Rästa puhul, kes pole saanud Rakvere Teatris just liiga palju tundeliselt traagilisi rolle mängida, paistab koostöö õpetajaga eriliselt silma. Kui teised lavastajad eelistavad Rästa puhul esile tuua muhedat koomilisust, siis Noormets on andnud endisele õpilasele võimalusi just psühholoogilistes draamades. Rästa viimaste aastate üheks olulisemaks osatäitmiseks võib pidada alampolkovnik Veršinini rolli lavastuses „3 õde”.

Noormetsa lavastuses on jäänud tekst algupäraseks, kuid kogu tegevus on toodud meie kaasaega, täpsemalt idamaisesse olustikku, kus tehakse vaipadel joogat, suitsetatakse vesipiipu, põletatakse viirukeid ja kuulatakse vinüülplaatidelt muusikat. Andrus Vaarik on loodud atmosfääri nimetanud ka *second-hand*’iks (Vaarik 2014), Rait Avestik näeb lavastuses metateatraalsust: „Kogu „asi” aeti ära poodiumitel, põrandal vaipadel või läbi taustaks oleva valge ekraani, mis ilmselt peaks muuhulgas edasi andma ka varjuteatri esteetikat ja metafoorsust” (Avestik 2014). Tegu on atmosfäärilavastusega, mida toetab näitlejate ühtses stiilis mäng. Psühholoogilisele läbielamisele ja rollide kehastamisele loob lisakihi groteski poole kalduv mängumaneer. Impulsid on tõesed, aga reageeringud vahel liiga tulised, neid saatmas aga näitlejate silmatorkav teadlikkus kogu etendussituatsioonist ja mängu nüanssidest. Just see on põhjus, mis lisab Noormetsa lavastuse psühholoogilisusele kõrvalpilgu. Kolm õde on kui ärahellitatud lapsed, keda iseloomustab tujukas rahulolematuse, teisalt kirglik lähedusevajadus. Muutunud välisilme aitab tuua loo sisu meie ajale lähemale, siduda ajatud mõtted ümbritsevate oludega.





Veršin (Peeter Rästas) ja Maša (Anneli Rahkema) esimeses vaatuses, nimepäevapiduliste keskel.  
Foto: Andres Keil

Peeter Rästa mängitud Aleksander Veršin jääb valjult ringi tormlevate tegelaste seas silma esimesest hetkest, kui ta publiku ette ilmub. Ta räägib lava nurgas seistes tasaselt ja häbelikult, kiirelt ja veidi monotoonselt, justkui esitaks päheõpitud teksti. Ootamatult Irina nimepäevapeole saabunud alampolkovnik Veršin tunneb end eufooriliste piduliste keskel võõrkehana – kuigi ka teised külalised, Tusenbach (Tarmo Tagamets) ja Soljonõi (Margus Grosnõi) on sõjaväelased, hakkab Veršinit eristav intelligentsus selgelt silma. Kuid ebamugavuse hetked mängib Rästas ülepaisutusest hoidudes, lastes kohmetust aimata pigem väikestest žestidest, nagu abi otsivalt enda ümber piilumine ja kohapeal tammumine. Käsi edasi-tagasi kiigutades või ontlikult põlvedel hoides ja pidevalt kummardades mõjub ta äärmuseni viisakalt, ent samas veidi lapseliku äraõpitud korralikkusega. Rästa miimika on pigem vaoshoitud, tegelase seesmisi emotsioone lubavad aimata silmad, mis mõnedel hetkedel ümarate prillide taga kelmikalt särama löövad. Peamiselt ilmneb Veršini olemus aga kehakeele ja kõne kaudu.



Säravate Moskvasse õhkavate õdede keskel murdub jää Veršinini ümber, kes hakkab end üha mugavamalt tundma, tema kohmetus asendub enesekindla intelligentsiga. Veršinini professorlik olemus tuleb kõige selgemalt välja siis, kui mees filosofoerima ja lugusid pajatama hakkab. Ehkki Rästas näeb küllalt tavaline välja, ilma paruka või märgatava grimmita, aitavad intelligendi muljet süvendada pisikesed ümmargused prillid. Kuid tagasihoidlikust poisikesest saab suur professor monoloogide kaudu, mil tuleb ilmsiks tegelase väline karaktersus. Ta tõuseb püsti ja kõnnib justkui auditoriumi ees edasi-tagasi ja žestikuleerib agaralt kätega. Sellistel Veršinini iseloomulikel hetkedel jagab Rästas pilguga oma tähelepanu kõikide lavapartnerite vahel, tahtes olla kindel, et mõte jõuab igaüheni. Veršinini monoloogid on näiliselt suunatud partneritele, millest annavad aimu nii näitleja miimika kui väljendusrikkad žestid. Ta koogutab rääkides teiste poole, otsides justkui toetust või kinnitust, et kõik on mõttega kaasas. Veršinini eesmärk on küll teistele muljet avaldada, samas innustavad meest just tema enda ja mitte niivõrd kaaslaste ideed – seega on suurem tähtsus suhtlusel iseendaga. Siin pole aga tegu sisemonoloogiga, isiklike mõtterännakute avalik ettekandmine on teadlik valik. Enese intellektuaalsel sütitamisel muutub Rästa kõne kiiremaks ja hääletoon tõuseb. Ta räägib nii intensiivselt, et pole aega hingatagi, ning kui tekib sobiv paus, tõmbab ta valjult õhku sisse. Intonatsioon muutub ja seetõttu hakkab ta mõningaid sõnu eriti rõhutama. Vaatamata kõne muutusele jääb siinkohal ka intensiivselt rääkides alles Rästa mõtteselgus.

Tiivustatuna oma ideedest tõuseks Veršinini justkui õhku. Lapselikult mängulised õed panevad mehe unustama igapäevaelu – särtsakad Olga (Marin Mägi-Efert), Maša (Anneli Rahkema) ja Irina (Saara Kadak) tõmbavad Veršinini ennastunustavalt tantsima ja elu nautima, kuid seda vaid viivuks. Hetkel, kui mees mainib vaikse tõsidusega oma haiget naist, puruneb tema ümber tekkinud maailm kildudeks ja reaalsus jõuab järsult kohale. Taas ilmuvad nähtavale Veršinini iseloomulik kohmetus, isegi piinlikkustunne. Ehkki näitleja edastab teadet naise järjekordsest mürgi võtmisest nagu paratamatust, mille vastu ei saa, kaob tekkinud kergus hetkega ning argielu ühes kohustuste ja vastutusega tuletab end taas meelde. Rästa Veršinini on omane kahe tasapinna – ilusa unelma ja karmi reaalsuse vahel pendeldamine. Väikese ja ümara mehe vaim on nii

lendlev, et tahaks pidevalt õhku tõusta ja elu nautida, aga igapäevakohustused ei lase seda teha. Alampolkovniku lausunud sõnad „Venelasele on ülimal määral omane kõrge mõttelend, aga ütelge, miks ta elus nii madalalt lendab? Miks on ta lastest ära vaevatud, naisest ära vaevatud?” (Tšehhov 2014: 21–22) võtavad ideaalselt kokku tema enda elu paradoksi. Naudinguhetkedel on Rästa kõne kiire ja emotsionaalne, intonatsioon hüplik ja tema kehakeeles väljendub avatus – käed žestikuleerivad suurelt ja mees liigub vabalt ringi. Rõõmu kadudes ilmuks tema ümber aga justkui mingid kammitsevad piirded – Rästa Veršinini pilk on suunatud maha, hää on tasane ja ta jääb paigale, ainult käed kõlguvad keha kõrval edasi-tagasi.

Siiski toob just õdede juures viibimine Rästa kujutatud Veršininiisse eluvaimu tagasi – eriti pärast seda, kui Veršinini ja Maša vahel tekib armastus. Kõikides stseenides jagab Rästas lava Mašat kehastava Anneli Rahkemaga. Tormaka ja tulise naise kõrval mõjub Veršinini vaoshoitult, ehkki just Mašaga koos ja kahekesi olles leiavad aset emotsionaalsemad stseenid. Muidu pigem reserveeritud Veršinini muutub esimeses vaatuses naisega kahekesi jäädes ja teda kallistades eriti emotsionaalseks: ta tõmbub kääras Maša ümber, surub pea vastu kõhtu ja silitab ta jalgu, öeldes, et tal ei ole peale Maša mitte kedagi. Ta lausa rõõgib: „Ma armastan, armastan, armastan” ja mõjub oma intensiivsusega etteaimamatult, isegi veidi hirmutavalt. Ta ei suuda naisest lahti lasta ka siis, kui teised tulevad, ja jääb üksi lebama, tuues lapseliku abitusega kurbusesse koomikat. Näitleja mängus on Rästale omast täpset huumoritunnet, mis ei löhu traagilist stseeni, kuid annab sellele värvika lisakihi.

Võrreldes teistega on Rästa temporütm aeglasem, lavastuse alguses annavad tegelasele omasest kiiremast energiast aimu kaaslastele peetud monoloogid, mis Veršininit sütitavad. Esialgne tagasihoidlikkus ja sordiini all hoitud emotsioonid muutuvad püsivamalt stseenides Rahkemaga. Maša tuliselt kirglik olemus mõjutab ka Veršinini seesmist tempot. Naisega koos olles muutub ta emotsionaalsemaks ja elavamaks, meeldetuletused paralleelilust pidurdavad aga taas hoogu. Tegelase muutlik temporütm näitab, et igal hetkel ei saa Veršinini olla tema ise, seetõttu vahelduvad energilised vabanemised kesta sisse tagasitõmbumisega. Rästas mõjub Veršinini rollis kõige

üllatavamalt aga just hetkedel, mil hoiab end tagasi ja paistab ansambli seest silma teistele vastanduva reserveeritusega: see on just Veršininile iseloomulik karakterisus. Näitlejale omaseid maneere võib pigem aimata emotsionaalsetes ja jõulistes stseenides, näiteks Mašale armastust avaldades.

Rästa rolli säravaim hetk on hüvastijätt Mašaga, mis on ühtlasi ka lavastuse kulminatsiooniks. Rongile tõttav mees on tulnud armastatuga jumalaga jätma, aeg kiirustab takka, kuid naist ei ole kusagil. Veršinin tammub lava tagumises nurgas jalalt jalale ja vaatab ärevalt enda ümber, siis piilub närviliselt kella, silub vuntse. Olgaga kahekesi jäädes üritab ta lugude rääkimisega vaikust murda, kuid seekord ei saa isegi mõtted tuult sisse ja saabub taas vaikus. Veršinin teab, et aeg on käes, kuid ei suuda astuda esimest sammu, seetõttu korrutab ta tühjalt „on aeg minna”, justkui see teeks lahkumise kergemaks. Kui Maša tuleb lavale, ei märka Veršinin teda esialgu. Naist nähes jätab ta lause pooleli, samas kardab päriselt otsa vaadata. Rahkema aeglased sammud mehe suunas, käe andmine ja õrnad silitused kruvivad publiku pinget. Rästas ja Rahkema mängivad sügavalt traagilist stseeni vaoshoitult, ent tundeliselt kuni viimase hetkeni, mil naine langeb kogu keharaskusega mehele kaela.



Maša (Anneli Rahkema) ja Veršinin (Peeter Rästas) jõuline emotsionaalsus esimeses vaatuses.  
Foto: Andres Keil

Emotsioonid pulbitsevad üle, pöörates stseeni peaaegu et groteskseks – Rästas peab naist järel lohistama, et lõpuks pääseda tema haardest ja põgeneda. Maša ja Veršinini lahkuminekustseen näitab, kuidas piirsituatsioonis võivad tegelased käituda ootamatult. Kui mees ja naine viimast korda kohtuvad, mõjub nende väline tuimus ootamatult. Mõlemad teavad, et näevad teineteist viimast korda, kuid vastupidiselt suurele tundetulvale hoiavad mõlemad ennast tagasi ja jäävad formaalselt viisakaks – just seepärast, et nad teineteist liiga palju armastavad. Stanislavski järgi loovadki üksikud vasturääkivad momendid tervikliku kire, milleks Maša ja Veršini puhul on keelatud armastus.

Psühholoogilisest näitlemisest rääkides seletab Rästas, et näitlejana ei lähe ta mängima mitte tegelast, vaid iseennast, kelle sees on see tegelane. Ta leiab, et kõik tegelased on meis olemas, kuid näitleja eelis skisofreeniku ees on see, et ta teab, millal lasta sel tegelasel enda seest välja tulla. (Rahkema, Rästas 2017) Ühelt poolt kasutab Rästas materjalina ennekõike iseennast, teisalt tunnistab, et on pigem distantsiga mängija. „Loomulikult elan ma mingil määral läbi, kui minu seest esile tõusev Veršinin jätab hüvasti Anneli Mašaga. See on tarviline, et seesama aatom saaks liikuma. Aga Peeter Rästas ei jäta ju Anneli Rahkemaga hüvasti. Pärast seda stseeni on mul tihtipeale nukker, aga samas ma arvan, et see on üks kõvemaid stseene üldse, mis me viimasel ajal teinud oleme” (samas). Rästas räägib enesestmõistetavalt erinevate näitlemislaadide põimimisest ning leiab, et läbielamine on üks tema kui näitleja tööriistadest, kuid kindlasti ei ole see ainus.

Erinevate mängulaadide – stanislavskiliku psühholoogilise läbielamise ja brechtiliku võõrituse põimimine on see, mis muudab Veršinini rolli põnevalt rikkaks. Kõrge ja argise vahel pendeldamine võimaldab näitlejal rollijoonist dünaamiliseks ehitada. Rästa tugeva natuuri tõttu on eriti huvitavad just need stseenid, kus ta välist energiat tagasi hoiab, näidates sellega uut tahku endast. Vaatajana on huvitav jälgida hetki, mil Rästas ei ole fookuses. Tähelepanu endale tõmbamata ei unusta ta ära rollis tegutsemist ka siis, kui tegevus parajasti tema ümber ei keerle, ja oskab lisada rollile pisikesi, ent täpseid nüansse, mis teevad ta jälgimise igal hetkel huvitavaks. Kontraste Rästa mängus on

välja toonud ka Ott Karulin: „Rästas ei mängi Veršininit liigleplikuks ja naiselõksu püütud klouniks (on sedagi nähtud), kuid oma kiire, teemalt teemale hüppava kõnega, mida saadavad vähesed žestid, mõjub ta siiski esmapilgust humoorikana – ja seda armastus- ning mitte sugugi naeruväärselt. Rästase väliselt rahuliku ja seda nähtavamalt suure sisepeõlemisega Veršinini vedada on nii mitmedki stseenid, mis ka delikaatselt veetud saavad” (Karulin 2015). Rästa rollis põimuvad suured tunded, traagika ja minimalistlikult täpne huumor, sest ehkki „3 õde” pole komöödialavastus, mõjub Veršinin oma nukralt kohmetu olekuga vaimukalt. Rästa mängu vaadates võib aimata, et näitleja ise naudib samuti rolli põimitud pisikesi värvikaid detaile nagu näiteks poodiumil istudes õhku rippuma jäävate jalgade kõlgutamist, mis annab filosoferimist armastava mehe olekusse lapselikku kelmikust. Sellised nüansid muudavad põnevaks näitleja tööd, kuid avastusterohkeks ka vaatamiskogemust.

Ehkki jõulise natuuriga, on Rästas ansamblimängija. „3 õde” puhul on näitlejate mängulaad küllalt ühtne, samas ei ole suure trupi tõttu tegu silmatorkavalt tugeva ansamblimänguga, pigem hakkavad silma mõningad partnerlused. Selliseks näiteks on ka lavapartnerid Peeter Rästas ja Anneli Rahkema – mõlema näitleja laadile sobib Noormetsa lavastusele omane sisseelamise ja võõrituse piirimail mängimine. Rahkema ja Rästas toetavad mänguga teineteist ja jõuavad koos ühest äärmusest teise: stseenide dünaamika on paigas ja üks ei trumpa teist üle – kui kaldutakse psühholoogilisest mänguvõttest groteski, tehakse seda üheskoos. Täpse ja nüansirohke kõrvalosalisena on Rästas end juba mitmel korral tõestanud, loodetavasti saab ta peagi võimaluse mängida mõnes psühholoogilises, klassikalist laadi draamas kandvat rolli, mis eeldaks näitlejalt varasemast veelgi enam realistlikku mängulaadi ja läbielamist – või annaks võimaluse talle omasel moel põimida seda teiste lähenemistega.

### 3. Näitleja postdramaatilises lavastuses

Postdramaatiline teater on mõiste, mis on viimaste aastate jooksul saanud Eestis laialt kasutatavaks – see hõlmab väga erinevate lähenemiste või töömeetoditega loodud lavastusi, mil kõigil on ühendusjoon: verbaalse teksti esmasuse taandumine teiste teatris kasutatavate väljendusvahendite ees. See ei tähenda, et postdramaatiline teater eitaks sõna, vaid see saab võrdseks teiste väljendusvahenditega (liikumine, kehalisus, heli, video) ning sõna kasutamisse suhtutakse kriitiliselt. Lugude jutustamise asemel käsitletakse laval teemasid, kusjuures mitte narratiivselt, vaid sageli kontseptuaalselt (Epner, E. 2016).

Postdramaatilise teatri mõistest vähem on aga räägitud näitleja funktsioonist sedalaadi teatris. Andreas Kotte tsitaadis „kaasaegne teatripraktika ei tugine üheleainsale või ühtsetele näitlemisteoriatele“ (Kotte 2010: 166) tuleb välja postdramaatilise näitlemise kompleksus ja keerukus, mis omakorda muudab näitleja positsiooni ebakindlaks: lugu koos karakteritega võib laguneda kuni kadumiseni ja lavalisi väljendusvahendeid kasutatakse mittehierarhiliselt (Epner, L. 2015: 56). Väljendusvahendite mitmekülsus ja omavaheline põimimine muudab need raskemini käsitletavaks – näitleja ja tema tegevused ei allu analüüsile nii struktureeritult kui näiteks psühholoogilise draama puhul, ehkki näitleja funktsioon ja tähtsus ei ole kuhugi taandunud. Siiski on mõned teatriuurijad üritanud vaadelda ja sõnastada näitleja funktsiooni postdramaatilises teatris: Andreas Kotte on analüüsinud erinevaid mängulaade ja näitlemise representatsiooni astet, Jens Roselt toonud fookusesse näitleja postdramaatilises teatris. Näitlemist postdramaatilises teatris on Eesti näitel vaadelnud Luule Epner, postdramaatilise teatri olemust on mitmel korral sõnastanud Eero Epner, uurijatest on teema vastu huvi tundnud ka näiteks Madli Pesti ja Riina Oruaas.

„Postdramaatilises teatris saab näitleja töö uue kaalu mitte seetõttu, et ta enam rolle ei mängi, vaid seetõttu, et ta mängib neid teistmoodi. Näitlejad astuvad nüüd teatud määral draamateksti varjust välja ja loovad oma subjektiivse lähtepositsiooni enam mitte selgelt arusaadavate tegelaste kaudu, vaid eksperimendina, mille käigus midagi esitatakse ja

samal hetkel ka küsimärgi alla pannakse. [...] Maksimile, mille kohaselt on näitlemine inimese kujutamine teise inimese poolt, ei keerata selga“ (Roselt 2012). Siit tuleb taaskord välja, et postdramaatilises teatris on näitleja roll suuresti varieeruv, sõltuvalt lavastusest ja lähteülesannetest. Näitleja võimaluste esmast kaardistamist toetab Andreas Kotte kolmikjaotus erinevatest mängulaadidest. Kui kõige traditsioonilisemat, representatsiooni ehk mudelit „A kehastab B-d ja C vaatab“, kasutatakse selleks, et luua psühholoogilis-realistlikke karaktereid, siis järgnevad kaks mudelit sobivad postdramaatilisse teatrisse. Teine mudel ehk „A esitab B-d ja C vaatab“ tähistab representatsiooni asemel presentatsiooni. Vaataja tajub näitleja distantse rollist ja seetõttu elab kaasa pigem näitlejale. Sellisel juhul on küll olemas roll, kuid esiplaanil on näitleja ja see, kuidas tema tegelast publikule näitab. Selline mudel seostub Brechti teatri ja võõritusega. Kolmas mudel astub veel sammu edasi ja hülgab ka tegelaskuju: „A kui A ja C vaatab“. Toimub nii-öelda enese esitamine (*self-presentation*), ehkki näitleja laval ja näitleja päriselus jäävad suure tõenäosusega teineteisest erinevaks. Selle versiooni puhul on materjal üldjuhul prooviprotsessi käigus üheskoos loodud. (Kotte 2010: 156–157) Mängulaad võib olla ühtne kogu lavastuses, kuid varieeruda ka stseeniti või näitlejati.

Luule Epneri loodud jaotus näitlemise kirjeldamiseks näitleja identiteedi alusel reaalse-fiktsionaalse skaalal on Kottest komplekssem ja detailsem. Epner vaatleb näitlejat postdramaatilises teatris viieosalisel skaalal, mille otstes on näitleja tegelase rollis ja „näitleja ise“. Esimese, „Näitleja ja roll“ mängulaadi puhul rõhutab ta, et ka postdramaatilise teatris mängitakse rolle, kuid teistmoodi. Kasutatavad tehnikad on mitme rolli vaheldumisi või järjestikku mängimine, rolli topeldamine video abil etenduse aegruumis ja tegelast kujutatavate vahendite teadlik kitsendamine (näiteks sõnadeta roll). Skaala järgmisele astmele paigutub dokumentaalteater ja selle alaliik *verbatim*-teater ehk autentse kõne sõnasõnaline kordamine. Dokumentaalsusega on seotud ka lähenemisviis „Näitleja ise. Omaeluloolisus“. Siin on kolm võimalust: omaeluloolisus ehk isikliku kogemuse vahendamine, kohalolu ilma kujutamiseteta ja eneserefleksiivsus ehk metatasandi näitlemine. Ka järgmine aste on seotud näitleja endaga, kuid fookuses on kohalolu: „Näitleja ise. Kohalolu“. Sellega eeldatakse nii



öelda nullnäitlemist, mis on samas intensiivne. Skaala viiendal osal asub „Näitlemine metatasandil“, mis mõjub kui näitlemise uurimise labor. See on eneserefleksiivne mäng (näitleja esitab iseend, lavaruumi käsitletakse töökeskkonnana), kus domineerib näitleja professionaalne identiteet. Postdramaatilises teatris liigub pendel niisuguste strateegiate poole, mis toovad esile „näitleja enda“. (Epner, L. 2015) Lähtudes nii Kotte kui ka Epneri jaotustest saab vaadelda Anneli Rahkemad ja Peeter Rästast postdramaatilistes lavastustes, et mõista, millise mängulaadiga on rollid esitatud ning kuhu paigutuvad need reaalse-fiktsionaalse skaalal.

Nii Epneri kui Kotte viimases punktist tuleb välja oluline tunnus: postdramaatiline teater näeb ka näitlejas autorit. Näitleja autorsus võib väljenduda nii tekstiloomes kui ka rollilahendustes. Näitleja puhul, kes ei „ela sisse“ ega lahustu üheski tegelases, aga ka mitte tehnoloogilises meediumis, muutub oluliseks küsimuseks originaalsus, kuid ka autentsus. Sageli kasutatakse postdramaatilistes lavastustes näitlejate endi nimesid, räägitakse isiklike lugusid. Ühelt poolt on osaleja iseendale aineseks, kuid see ei tähenda ainult siirast või dokumentaalset lähenemist, vaid jätab ruumi ka irooniale, kõrvalpilgule oma käitumisele ja publiku ootustele (Roselt 2012). Kuna tegelases võivad saada kokku autori loodu ning näitleja ja lavastaja kommentaarid, on ta identiteet sageli hägus, „tal võib puududa selge tegevuslik funktsioon või arusaadav psühholoogiline kontuur või mõlemad“ (Epner, L. 2015: 58), kuid rolli lineaarsus ja psühholoogiline mõistetavus ei olegi selle näitlemislaadi puhul eesmärgiks.

Näitleja autorsusega seostub ka improvisatsioon: valmisolek öelda teksti, mida pole kirja pandud või ette valmistatud ning selle asemel kõnelda ja tegutseda spontaanselt. Luule Epner tõdeb, et kui proovides on improvisatsioon levinud, siis etendustes näitlemisstrateegiana haruldasem ja selle võrra ka riskantsem, sest paneb proovile näitlejate leidlikkuse ja paaritunnetuse (Epner, L. 2015: 78). Kui tegu ei ole improteatriga, on publikul sageli etendussituatsioonis keeruline improvisatsiooni märgata, eriti kui vaadatakse lavastust esimest korda. Mitmed postdramaatilised lavastused on teadlikult mänginud just nimelt improvisatsiooni ja autentsuse teemadega, nii et vaatajal võib tekkida küsimus, kas laval toimuv on päriselt või mängult, kas tegu



on näitleja või rolliga. Proovisaalis on improvisatsiooni kasutamine aga levinum: just selles etapis tekib lavastustele tekstiosa, mis on sageli kõnekeelne, esineb pikki monolooge, vaikusehetki või intensiivseid dialooge, tsiteerimist.

Näitleja, olles lavastuse kaasautor ja iseenda materjal, omab tavapärasest suuremat vabadust tegutseda laval piirideta ja vabalt ning panna ennast proovile, seega saab postdramaatilises teatris oluliseks kehalisus. Näitleja ei kasuta reageerimiseks, impulsside andmiseks, kujundite loomiseks ja vaatajatega kohtumiseks mitte ainult sõna, vaid kogu oma keha ja seetõttu on postdramaatilised lavastused harva staatilised, vaid väga dünaamilised (Epner, E. 2016). Jens Roselt on loonud mõiste tsentrifugaalne näitlemine: „See ei tähenda keskendumist sisemistele tegevustele, vaid üksikute elementide eraldi käsitlemist, kusjuures nende hulka kuulub ka keha, mis ei ole enam [...] virtuoosne väljendusvahend, vaid miski, mis asetatakse äärmuslikesse olukordadesse“ (Roselt 2012). Postdramaatiline teater tõstab fookusesse näitleja kehalisuse ja näitlemisakti, ning mitte ainult välise ja ilmselge, vaid ka näiteks liikumise, jõu, tasakaalu, eritised (samas). Kehalisus aitab postdramaatilises teatris juhtida fookuse realismitaotluselt kohalolule, „siin ja praegu“ olemisele. Eero Epner on seletanud, et keha kasutamine aitab teatris vältida teatri lõksu: „Kui sõnadega on võimalik tekitada realismi („mängime, nagu me oleksime Versaille'i lossis ja sina oled Louis“), siis kehalisus aitab lähemale reaalsusele („me oleme siin“)” (Epner, E. 2016). Postdramaatilises teatris küll mängitakse rolle, kuid oluline ei ole olla rollis, sest puudub psühholoogiliselt motiveeritud tegelane, keda kehastada. Näitleja läheneb rollile tihti võõrituse kaudu või siis pretendeerib tema lavalolek reaalsusele, mistõttu esinetakse iseendana.

Näitleja kohalolu võib käsitleda nii näitlejast endast kui ka vastuvõtjast lähtuvalt. Lääne teatritraditsioonis on kohalolu tähendanud kas treeningu ja tehnikaga saavutatavat keskendatud energeetilisust või loodusest antud karismat, isiksuslikku mõjujõudu (Goodall 2008, viidatud Epner, L. 2015: 71 järgi). Kuna kohalolu „kogetakse tajusündmusena, mis oma eheduses ja intensiivsuses lõhub argielu rutiini ning aitab saavutada autentsemat olemist“ (Epner, L. 2015: 71–72), võib näitleja kohalolust

tõmmata edasi joone orgaanilisuse, kuid ka autentsuseni. Kui kohalolu seostub näitleja sisemise tunnetusega, siis autentsust hindab publik. Laur Kaunissaare on välja toonud, et teatrimaailmas tõmbavad tendentsid just selle poole, et näitleja ei mängiks, vaid lihtsalt oleks laval, esitaks kohalolekut puhtal kujul. Nullvariant, aga intensiivne. (Kaunissaare 2012) Kaunissaare järgi võib jääda mulje, justkui viitaks näitleja „lihtsalt laval olemine” ja kohalolu staatilisusele, mis aga ei käi kokku postdramaatilisele näitlemisele omase kehalisuse ja piiride ületamisega. Kuid orgaanilisus võib seostuda ka tegevuslikkusega.

Näitlejamängu reaalsusetaotlusele aitavad kaasa sagedasti kasutatud argised, isegi rutiinsed tegevused, milles avalduvad kujundivõimalused (Epner, L. 2015: 75) Postdramaatilisele teatrile on iseloomulik abstraktse kujundi kasutamine. Eero Epner on mõistet lahti seletanud öeldes, et abstraktsed kujundid võivad sündida nii lavastuslikul tasandil kui näitleja mängulaadis. Abstraktne kujund on kontseptuaalne, selge, puhas ja hetkeline. Kui realistliku kujundi on esile kutsunud sisemine impulss (kurba uudist kuuldes hakkab mees nutma), siis abstraktne kujund on asi iseeneses ja ei viita mitte millelegi, mis asub väljaspool seda, ei sümboliseeri ega kommenteeri. Abstraktse kujundiga soovitakse tabada midagi olemuslikku, samas on see erisugustele tõlgendustele avatud, kuid sõltub ajast ja ruumist tema ümber. (Epner, E. 2011) Abstraktse kujundi eesmärk ei ole luua konkreetset tähendust, vaid pigem rõhutada kohalolu. Kujundi tähendus on teisejärguline ja sõltub igast konkreetsest vaatajast. Abstraktsete kujundite juurest saab tagasi minna näitlejatehniliste tegevuste juurde. „Üks viis neid luua on näitleja ebaharilik, kummaline tegevus, mis toimib kujundina tänu narratiivse ja psühholoogilise konteksti puudumisele. Teistel juhtudel tõstetakse suurde plaani kõige tavalisemaid tegevusi, nõnda et soorituse ilu, rütmimustrid jms kustutavad fiktsionaalse konteksti” (Epner, L. 2015: 75).

Postdramaatiline teater annab näitlejale tavapärasest suurema autorsuse. Seeläbi muutuvad tegelaste identiteedid narratiivselt häägusemaks, enam rõhutatakse näitleja originaalsust ja autentsust. See ilmneb ka kehalisuse kaudu, kus eesmärgiks on kohalolu. Sageli kasutatakse argiseid, kuid ka kummalisi tegevusi, mille eesmärk on

luua abstraktseid kujundeid. Ka postdramaatiline teater taotleb vaataja kaasaelamist laval toimuvale, kuid teisel tasandil, kui seda teeb psühholoogilis-realistlik teater. Postdramaatiline teater eeldab, et ka vaataja on ühes näitlejaga üks lavastuse autoreid: „Postdramaatilisele teatrile meeldib jätta otsi lahtiseks, olla ambivalentne, tsiteerida ja vihjata, pakkuda vastuolusid, põgeneda hinnangute eest, esitada küsimusi ja mitte anda vastuseid. Seda kõike tehakse siiras usus, et vaataja on sedavõrd intelligentne, et ta ei taha lihtsalt osavõtmatult plüüstoolis istuda ja natuke nutta, vaid et ta paneb tööle kogu oma kujutlusvõime. Lavastuse tõeline tähenduste võrgustik tekib säärases teatris mitte laval, vaid vaataja piiritu fantaasia ning lavalolijate omavaheliste kokkulepete koostööna” (Epner, E. 2016). Postdramaatiline teater ei ole kõige lihtsam teatrilaad, sest eeldab nii näitlejalt kui vaatajalt aktiivset kohalolu ja kaasamõtlemist, kuid kõikide osapoolte sümbioosis tekkiv on ideaalis ambivalentne ja isiklik.

### **3.1. Anneli Rahkema postdramaatilises lavastuses. Anneli roll lavastuses „Tähelaev”**

2014. aasta alguses esietendusid Rakvere Teatris väikeses saalis ühel õhtul kaks soolot: Peeter Rästa „Siseturism” (lavastaja ja teksti autor kadrinoormets) ja Anneli Rahkema „Tähelaev” (lavastaja Kertu Moppel). Rakvere Teatri kontekstis oli tegu ebaharilike ja publikule väljakutset pakkuvate lavastustega: esimeses neist seisab Peeter Rästas umbes pool tundi emotsioonitult publiku ees, tema kõrval vann, kuhu tilgub vett, taustal videolõikude kuvamiseks ekraan. Lindilt jõuab publikuni Rästa enda sisseloetud fragmentaarne tekst. Anneli Rahkema soolo on traditsioonilisem, ehkki tegeleb samuti piiride katsetamisega, pannes näitleja väikesesse ruumi, kööki, sõnatult argitegevusi sooritama. Rahkema ja Rästa monolavastuste tutvustamiseks on Rakvere Teatri kodulehel kirjutatud, et mõlemad näitlejad on kümnekonna aasta jooksul mänginud kümnetes lavastustes kümnete teiste näitlejatega, kuid nüüd tekkis mõlemal soov end üksi mängides proovile panna (RT koduleht, „2 lavastust...”). Rahkema toob välja, et tal oli tahe vastutada selle eest, mis toimub 45 minuti jooksul laval – publikule millegi tavapäratu pakkumisega ei olnud sel mingit pistmist, lavastused tehti ikka enda jaoks (Rahkema, Rästas 2017). Lavastuse materjal põhineb Rahkema enda lugudel, mida lavastajaga hakati prooviprotsessi käigus edasi arendama ja neile sobivat vormi otsima.

Anneli Rahkema soolo „Tähelaev” on sõnatu lavastus – etenduse jooksul kuuleb küll küllalt palju teksti, kuid see kõik edastatakse publikule raadio vahendusel, näitleja laval ei räägi. Samas ei saa „Tähelaeva” pidada ka liikumispõhiseks lavastuseks, sest kõik, mida nähakse, on paariruumetrisel pinnal tehtud igapäevased toimetused. Luule Epner on välja toonud, et üheks postdramaatilisele teatrile omaseks jooneks on tegelase kujutamiseks kasutatavate vahendite teadlik kitsendamine, mõnede vältimine või ülerõhutamine. Tuntud näiteks on sõnadeta lavastus ja roll, mille puhul tõusevad fookusesse näitleja kehakeel ja miimika. (Epner, L. 2015: 62) Nii võib ka Rahkema soololavastuses näha soovi jätta hetkeks kõrvale Rakvere Teatri lavastustes üldjuhul kesksel kohal olev sõna ja katsetada eneseväljendust ilma selleta.



Anneli (Anneli Rahkema) teeb köögis omletti. Foto: Krõõt Tarkmeel

Lavastuse sisu tutvustades on Rahkema öelnud: „Me laiendame ühe fantaasiakillu või mõttesähvatuse neljakümnele minutile. Need on hetked, kus me elus mõtleme, et nii me küll ei teeks, kus fantaasia läheb möllama. Me näitame laval seda fantaasiapilti. See naine viib selle ellu” (Grünfeldt 2014). Lavastus kujutab noort naisterahvast tema enda köögis. Anneli Rahkema tegelaskuju nimi lavastuses on samuti Anneli. See viitab autentsuse-ihale, soovile kaotada ära piir tegelase ja näitleja vahel ning jätta muljet, et näitleja esineb iseendana, seda enam, et tal on seljas väga igapäevased riided: sinised dressipüksid ja hall kapuutsiga pusa.

Etenduse jooksul näeb, kuidas Rahkema tegelaskuju teeb argitegevusi. Naine on käinud poes, ostnud õli, mune ja piima. Ta pühib laua puhtaks, asetab ostetud asjad külmkappi, hakib sibulat, valmistab omletti, riivib porgandit. Rahulikus tempos, loomulikult ja ilma märgatava rollita esitatud tegevused tõmbavad, vaatamata lavastuse postdramaatilisusele, paralleeli hoopis Stanislavski süsteemis levinud esimeste teatrikooli harjutustega, kus üliõpilase eesmärgiks on teha igapäevaseid tegevusi ning saavutada esmalt õige lavaline enesetunne ja kohalolu, käituda loomulikult ja vältida

mängitsemist või etendamist. Üldjoontes tehakse selliseid harjutusi kujuteldavate esemetega, ent alustada võib ka asjadega täidetud ruumist. Just sellise stanislavskiliku harjutuse mulje jätab Rahkema tegutsemine eriti lavastuse alguses. Ta on emotsioonitu, käitub vabalt ja pingutuseta, kuid liigutused on viimistletud ja täpsed.

Rahkema lülitab tegevuse saatmiseks sisse raadio, mis on kui paralleelmaailm tema toimetustele. Kõigepealt kostab Wagneri romantiline ooper „Lendav hollandlane”, mille taustal noor naine koorib ja hakib sibulat. Nukra muusika saatel tehtud kõige igapäevasemad tegevused näitavad argielu poeesiat, andes harilikule uue, suurema mõõtme. Hakkimise lõpuks hakkab Anneli nutma ja peidab näo korraks käte vahele, siis aga pühib pisarad ja jätkab toiduvalmistamist. Raadios hakkab saatejuht (Kertu Moppel) tutvustama ooperi libretot. Kui lavastuse alguses on Rahkema käitumine peaaegu et nullemotsioonis ja keeruline on välja lugeda isegi seda, kas ta kuulab raadiot või mõtleb hoopis omi mõtteid, siis aja möödudes võib Rahkema miimikast näha vaevuaimatavaid reaktsioone kuuldule. Asjalike toimetuste vahel jääb ta hetkeks kuulutama, kuidas muusikakriitikuid kehastavad Jaanika Juhanson, Priit Raud ja Jim Ashilevi arutlevad Wagneri ja tema loomingu üle. Kuna arutajate hääled on äratuntavad, mõjuvad nende kõiketeadvad, hinnangulised ja isegi targutavad kommentaarid koomiliselt. Mõnedel hetkedel, näiteks siis, kui raadios räägitakse õnnestust armastusest ja naisest, kes valib mehe, keda pole tegelikult olemas, jääb Anneli kuulduga kaasa mõtlema – ehkki ta on seljaga publiku poole, on näha, kuidas ta jätab pooleli omleti segamise ja kaob hetkeks raadiost oma tупpa imbunud maailma. Siin väljendab näitleja tegelase sisetegevust ja elab psühholoogilisele teatrile omaselt kuuldut läbi.

Tegevused ei jää aga lõpuni argisteks, vaid aegamisi hakkab Rahkema toimetamisesse tekkima väikeseid kunstilisi nihkeid. Näiteks jääb ta omletile soola ja pipart peale raputades tegevust liiga kauaks kordama, riivitud porgandist vormib ta nelinurksed hunnikud. Raadiost kostev on Rahkema tegevustega täpselt kooskõlas. Kui raadiost kostavad arutelud, on tegevused igapäevasemad ja emotsioonitud, kuid kui muusika hakkab mängima, muutub ka Rahkema tegevus kujundlikumaks – ta embab külmkappi või kinnitab suus oleva nätsu ühe otsa pannilabida külge ning venitab siis seda

võimalikult pikaks. Piret Jaaks on näinud argitegevustes atmosfääri loovaid nüansse näitlejatöös: „Näitleja hakib kapsast või praeb muna: tegevuse kordus, selle auditiivsus loob teatriruumi uusi tähendusi. Laval on justkui seisak ja liikumine üheaegselt” (Jaaks 2014). Kuna suur osa tegevusi on igapäevaselt tavalised, hakkavad need vastukaaluks mõjuma hoopis poeetiliselt, sest tihti ei vaata me selliseid tegevusi nagu sibula koorimine või porgandi riivimine süvenenult pealt.

Argitegevusest eristub hetk, mil Anneli istutab „Lendava hollandlase” arutelu ajal suurde potti mulla sisse nukud, seejärel kastab neid ja jätab poti etenduse ajaks kraanikausi kõrvale ootele. Samuti paneb ta munakella tiksuma, justkui muretsedes, et nukud liiga kauaks mulda kasvama ei jääks. Munakella tiksumise valjenedes satub ta aga paanikasse ning proovib kella kuhugi peita, kuni lõpuks paneb selle külmikusse – külmutab aja ära, justkui oleks tal hirm, et miski jõuab liiga vara kätte. Kui varasemalt on Rahkema lavalised tegevused olnud peamiselt argised ja vahepeal on ilmnunud mõned kummalised detailid, siis nukkude mulda istutamist võib pidada postdramaatilisele teatrile omaseks abstraktseks kujundiks. Ühelt poolt on tegu väga selge ja konkreetse tegevusega, mis võib viidata elu ringkäigule ja järglaste saamisele, samas ei ole kujund seostatud lavastuse süžee ja on seetõttu tõlgendustele avatud.



Köögilaua taga tehtud toimetused on argised, kuid mõnest tegevusest kasvab välja abstraktne kujund.  
Foto: Krõõt Tarkmeel

Pööre nii lavastuses kui ka Rahkema käitumises toimub umbes 25. minutil, kui ta lülitab esmalt raadio kinni ja hakkab seejärel laua taga toimetama. Kui varem on pärast ooperi analüüsi järgnenud helilõik uuest ooperist, siis nüüd täidavad vaikust argised helid Anneli köögist: tooli maas lohistamine, porgandi laualt kokku kaapimine, kapsa lõikumine või riivi koputamine on sooritatud valjult ning loovad stseenile rütmistatud helitausta. Seejärel hakkab diktor rääkima kaasaegsest ooperist „Anneli”, mille libretoks on ühe naise hommik: tavalised mured ja küsimused, mis teda vaevavad: miks läheb just vaba päeva hommikul uni ära, kas minna maha kukkunud kohvi asemel poest uut tooma ja kas käia saabastega üle puhastatud vaiba või mitte. See, kuidas argist libretot esitletakse pidulikult, annab kuuldule iroonilise kõrvalpilgu: näiteks kirjeldab saatejuht ooperi peategelase siseheitlust selle üle, kas juua kohvi või teed. Kui varem kirjeldatud Wagneri „Lendava hollandlase” ja Mascagni „Talupoja au” sisu on olnud romantiline ja traagiline, siis „Anneli” süžee on eelnevatele vastukaaluks äärmuslikult igapäevane ning tegeleb teemadega, mis üldjuhul tunduks kunstiteose ainese jaoks liiga tavalised. Siin võib aimata ka Rahkema enda kommentaari, sest just samamoodi on käitunud ta ise, luues lavastajaga koos väliselt vägagi argise soololavastuse, mille puhul konservatiivsem vaataja võib küsida, kas tegu on üldse teatriga.

Ooperi sisukokkuvõttele järgneb lõik sellest: taas kõlavad köögilaua taga tehtu helid näiteks porgandi hakkimine ja noa kolks vastu plekist kaussi, mida on kajaga võimendatud, seda saadavad aga raadiost kostvad Rahkema enda hüütud arusaamatud sõnad. Lühikesele helinäitele järgneb kriitikute mõttevahetus. Ooperi tutvustamise ajal on Anneli istunud tuimalt laua taga ja pole pööranud väliselt mingit tähelepanu kuuldule, kuid kommentaaride peale jääb ta pikalt raadio poole vaatama, vahel aga reageerib üleolevalt muiates, kulme kergitades või imestunud kaasa noogutades. Siiski ei ole tema reaktsioonides emotsionaalsust, pigem kartlikku või sissepoole pööratud uudishimu, mis segunenud eneseteadlikkusega. Varem nähtu muutub hetkega, kui kriitikud hakkavad noorele heliloojale soovitusi jagama – kõlavad muuhulgas väited, et autor on minevikku või ka siinsesse kultuuriruumi kinni jäänud, et ta ei peaks meeldimise nimel nii palju pingutama ning lõpuks arvamused, et kuna tegu on naisega,



peaks ta hoopis lapse saama. Siin esitatakse sotsiaalsed probleemi, mille toob välja Piret Jaaks: „Emaduse representeerimist naise ainsa funktsioonina: „hankigu endale laps”, „leidku mõni muu hobi”, kostavad ekspertide soovitusel. Ka tegevuspaik „köök” on koht, kuhu naine on alati justkui kuulunud” (Jaaks 2014). Seda juttu ei suuda Anneli enam istudes kuulata – ta sammub tempokalt ja ilmselgelt närviliselt pisikese köögi ühest nurgast teise, paneb käed kord puusa, siis rinnale ja hingeldab veidi. Närvilisust lisab veelgi pliidil särisev pann. Naise ärritus aina kasvab, kuni vallandub selles, et ta hakkab vihaselt aedvilju noaga raiuma ja viskab need koos lõikelauga nurka. Järgnevad vaikus ja ehmatus. Noor helilooja on saanud kätte esimese aupaiste, kui raadios on tema teost tutvustatud ja ette mängitud, ning seejärel ka esimesed vitsahoobid, kui kamp kriitikuid on tema loodu maha teinud, jagades lõpetuseks kauneid soove ja positiivseid nõuandeid, mis mõjuvad kuuldud kriitika kõrval ebasiiralt. Eriti on läinud Annelile korda aga kommentaar naiseks ja emaks olemise pihta, mis seostab mulda istutatud nukud laval nähtava tegelasega.

Lavastus lõpeb piduliku õhtusöögiga, kus Rahkema katab laua nii endale kui kolmele mullast välja võetud ja puhtaks pestud nukule, asetades nende ette pisikesed serviisid, ja jagab neilegi omletti. Argine meeleolu muutub ülevamaks, valgus hämardub ja Rahkema lahkub lavalt, et mõne hetke pärast siseneda suursugusesse kuldseesse barokiajastu kleiti rietatuna, liikudes aeglaselt ja pidulikult, veiniklaas käes. Välimuse erilisimaks osaks on peakate – kübara peale on paigutatud laev. Nii liigub noor, alles mõned minutid tagasi tänapäevastes koduriietes ringi toimetanud naine nüüd sajanditaguses kostüümis elegantselt ringi, laev peas, taustaks merelainete sahin. Lavastuse lõpukujund seostub Wagneri romantilis-traagilise ooperiga „Lendav hollandlane”, millest varem on räägitud, kuid mõjub abstraktselt ja sunnib vaatajat nähtut analüüsima ning edasi arendama. Alvar Loog leiab, et „ülimalt tekstikeskse, ent tugevasti näitleja jõulisele füüsilisele kohalolule rõhuva *performance*’liku etenduse finaalis käib lavastaja välja hoopis visuaalsemiootilise puändi, milles elu ja ooperikunst leiavad pompoosel ja grotesksel moel lepituse” (Loog 2014). Inna Grünfeldt on sõnastanud lavastuses kokkusaava argielu poeesia, argise ja unistuste vastanduse öeldes, et „need on hetked, päevad, kuud või aastad, kus üksindust täidetakse unistustega ja

käed toimetavad autopiloodil – riivivad porgandit, küürivad lauda või koristavad külmkappi, silmad (sibulast) veekalkvel. Või tehakse argitoimetusi rõhutatud teadlikkusega, trotsliku vastandusena endas kohtuvatele ooperlikele ootustele” (Grünfeldt 2014).

Vaadeldes Rahkema väljendusvahendeid lavastuses „Tähelaev”, on olulisim see, et tegu on sõnadeta lavastusega, kuid mitte ainult: Rahkemalt on ära võetud elemendid, mis paljudele ta rollidele iseloomulikud – emotsionaalsus, jõulisus, nüansirikas pehme hää. Rahkema soololavastust iseloomustab igapäevasus, laval on tavaline naine oma tavalistes toimetustes, samas on kasutatud abstraktseid kujundeid ja võõritust. Rahkema monolavastus „Tähelaev” on näide postdramaatilisest teatrist, mille üks eesmärk on näitleja astumine draamateksti varjust välja ning selle asemel enam teiste väljendusvahendite kasutamine. Kui muidu võib Rahkema vahel kalduda ülemängimise piirile, siis „Tähelaeva” puhul seda ei juhtu. Roll avaldub argitoimetustes ja pisikestes täpsetes, isegi peidetud nüanssides, mille kaudu Anneli end veidigi avab. Kuna tegu pole psühholoogilise draamaga, ei saa me etenduse jooksul Rahkema tegelasest kuigi palju teada, kuid see polegi eesmärk.

Lähtudes Andreas Kotte kolmikjaotusest saab vaadelda, kuhu paigutub Rahkema roll. Ühelt poolt on tegu presentatsiooniga ehk mudeliga „A esitab B-d ja C vaatab“. Sõnade puudumise ja mittelineaarsuse tõttu ei sulandu näitleja rolliga kokku, nagu toimub representatsioonis, vaid vaataja tajub näitlejat ja tegelast distantsilt, elades kaasa pigem näitlejale. Kuna tegelasel on sama nimi, mis näitlejal, annab see võimaluse näha rolli asemel laval näitleja enese esitamist ehk skeemi A kui A. Samas ei tõmmata lavastuses rohkem paralleele näitleja Anneli Rahkema elukäiguga (ehkki need, kes teavad, võivad leida sarnasust näiteks selles, et Rahkemal ei ole lapsi). Luule Epneri reaalse-fiktsionaalse skaala järgi võiks Anneli roll kuuluda neljandasse kategooriasse „Näitleja ise. Kohalolu”, mis seostub ka autentsuse-taotlusega teatris. Näitleja justkui loobuks näitlemast ja väljuks reaalse-fiktsionaalse mängu sfäärist, kuid samas on piir näitleja ja tegelase vahel olemas. Sel moel tekitatakse mänguline ja publikut segadusseajav olukord, mis sunnib vaatajat ühelt poolt pidevalt ümber hindama seda, millega on tegu,

kuid teisalt näitab, et tegelase täielikul mõistmisel ei olegi lavastuse kontekstis erilist tähtsust. Luule Epner on leidnud, et „pisut ähmastati [lavastuses] ka fiktsionaalse-reaalse piiri: karm kriitika näitlejaga samanimelise ooperi „Anneli” aadressil tõstis fookusesse nii kujutlused naise rollist ühiskonnas kui ka elu ja kunsti vahekorra laiemalt. Vaataja tähelepanu paelub neil juhtudel näitleja oskus mängida roll välja piiratud ressursidega, esile kerkib näitlemise performatiivne, soorituslik külg” (Epner, L. 2015: 62, 65). Ehkki lavastuse kehalisus ei ole äärmuslikult intensiivne, on fookus näitleja kohalolul, täpselt esitatud näiliselt lihtsatel tegevustel, mis loovad autentsusemulje. Seetõttu võiks näha Rahkema Anneli rollis Laur Kaunissaare poolt mainitud taotlust intensiivsele nullvariandile mängulaadis. Vaatamata sõnaliste väljendusvahendite puudumisele ja tegevusele piiratud ruumis suudab Rahkema hoida publiku tähelepanu ja anda vaatajale uue, teatrisituatsioonis tekkinud vaatepunkti tegevustele, kus saavad kokku argisus ja kummalisus.

### **3.2. Peeter Rästas postdramaatilises lavastuses. Satini roll lavastuses „Põhjas”**

2015. aastal Rakvere Teatrisse lavastama tulnud noor Soome lavastaja, aastatel 2009–2015 Vanha Juko teatri kunstiline juht Jussi Sorjanen valis materjaliks Maksim Gorki 1902. aastal kirjutatud näidendi „Põhjas”. Rakvere Teatri kodulehel on tutvustatud lavastust, öeldes: „Jussi Sorjanen tõlgendab Maksim Gorki näidendit „Põhjas“ ja asendab vaeste öömaja kruisilaevaga, mis seilab kahe sadama – elu ja surma, armastuse ja vihkamise, lootuse ja meeleheite, kohutava pohmelli ja õnneliku purjusoleku – vahel. Sel laeval on võimatu olla. Kuid sealt lahkuda pole samuti võimalik” (RT koduleht, „Põhjas”). Sorjanen tuntud klassikaliste tekstide kaasajastajana on jätnud Gorki näidendi fookuse samaks, näidates lõksu jäänud armetuid inimesi, kellel puudub soov olukorda muuta või end hävitavast keskkonnast välja murda, ainult ümbritsevad olud on teised.

Sorjaneni „Põhjas” on näide postdramaatilisusest teatris – lavastus on üles ehitatud mälupeletajana, kuid algab ja lõpeb samasse hetke, mil Näitleja on juba surnud. Nende vahele jäävad stseenid, mälestused olnud elust. Seda, et postdramaatiline teater ei eita draamat, näitab ka klassikasse kuuluv „Põhjas”, mida Sorjanen on ühes trupiga ümber töödelnud. Osaliselt brikolaaži meetodil loodud lavastuse tekstist on suurem osa pärit Gorki näidendist, kuid mõned stseenid ja monoloogid on kirjutanud lavastaja või näitlejad, mõned on sündinud prooviprotsessi käigus tekstilise ja füüsilise improvisatsiooni kaudu. Kuna originaali lineaarsust on lõhutatud, on „Põhjas” hea näide sellest, kuidas lugude jutustamise asemel on pöördutud teemade kontseptuaalse käsitlemise poole. See eeldab vaatajalt suuremat kaasamõtlemist ja võimalust oma tõlgenduseks, sest isegi kui tegelaste olemust avatakse, puudub stseenide ümber kontekst, kuhu nähtut kasvõi ajaliselt või ka ruumiliselt paigutada – see tuleb vaatajal soovi korral ise välja mõelda. Lavastaja on küll lähtepunktiks võetud näidendit ümber kirjutanud, tegelasi vähendanud, samuti muutnud mõningate tegelaste olemust, kuid üldpilt on jäänud äratuntavalt samaks.

Üks tegelane, kes võrreldes näidendiga on laval muutunud pahelisemaks, negatiivsemaks, isegi jälestusväärsemaks, on Peeter Rästa kujutatud Satin. Näidendi kontekstis on tegu ühe võtmetegelasega, kes vaatamata pidevale purjusolekule on siiski intelligentne. Teiste öeldu põhjal tuleb välja, et ta oli kord haritud inimene (Gorki 1987: 17), igas tükis mehine mees, pea ka otsas (samas 60), tal on kindel iseloom ja oskab asju rahulikult võtta (samas 71), lisaks on ta alati hea ja lahke, kui auru all on, ja ajab tarka juttu (samas 73). Gorki näidendis on Satin arukas ja hea südamega mees, kuid pärast vangis istumist halvale teele läinud, tõenäoliselt ka laiskuse tõttu jäänud elu põhjakihti pidama. Teisalt on ta mõistuse hää, kes tahab Pepelit kaitsta, kui too on Kostõljovi ära tapnud ning on pärast Luka lahkumist tema eest väljas.

Sorjaneni lavastuses pole Satini headusest ja intelligentsusest midagi järele jäänud. Rästas näitab teda kui armetut joodikut, kes on pidevalt pohmellis – Gorki lavastamistraditsioonist erinevalt on tegelane Rakvere lavastuses deheroiseeritud. Teatri kodulehel on lavastuse motona toodud välja järgnev fraas: „Parem läbi põleda kui hääbuda. Praegu ma just seda teengi. Hääbun“ (RT koduleht, „Põhjas“). Kui Sorjaneni lavastuse keskmesse tõstetud Näitleja (Madis Mäeorg) on justnimelt hääbunud, kunagise hiilguse kaotanud kannataja, siis Rästa Satin kehastab teravalt teist poolt – läbipõlemist, täpsemalt öeldes iseenda ja oma elu põletamist.

Lavastusest rääkides on Sorjanen toonud keskse teemana välja inimestevahelise üksinduse, nimetades seda ka „kosmiliseks üksinduseks“, üksinduseks emotsionaalses plaanis (Lilleorg 2015). Nii nagu lavastaja on soovinud kujutada meie ajale iseloomulikku üksindust olukorras, kus ümbritsevatel oludel pole häda midagi, kuid vaatamata sellele on inimesed jäänud lõksu iseenda sisse, kujutab ka Rästa loodud Satin seda mugavat allakäiku, enesepõletamist, mis lähtub näilisest lõbust või elu nautimisest. Rõõm on aga tema elust kadunud, jäänud on vaid äärmuseni jõudnud viletsus.

Lavastuse esimene, sissejuhatav stseen kujutab erinevate reisijate kohtumist Näitlejaga. Vastandina segaduses Näitlejale on teised tegelased enesekindlad, Satin väljendab Näitleja suhtes teatavat üleolekut ja tunnet, et nemad kõik teavad Näitlejast rohkem. Rästas kõnnib mustas mantlis, jalgu veidi enda ette visates väga tähtsalt ja

eneseteadlikult kohvriga ringi. See, millisena publik teda hiljem lavastuses näeb, on hoopis midagi muud. Ehkki lavastuse sissejuhatava stseeniga võrreldes näitavad kõik osalised muutust väljapeetud reisilistest eluga ummikusse jooksnud inimesteni, näib Rästa pööre üks suuremaid.



Pepe (Tarmo Tagamets) ja Satin (Peeter Rästas) pärast tavapärast pidu. Foto: Jaanus Laagriküll

Ülejäänud lavastuse jooksul näitab Rästas Satinit kui armetut joodikut, kes on pidevalt pohmellis. Ta liigutused ja kõne on aeglased, silmad ei fokusseeri, raskete pilgutuste saatel vaatab näitleja pigem enda ette ja maha, justkui oleks isegi pea üleval hoidmine keeruline. Käed-jalad abitult laiali, lamaskleb ta plastmasstoolil. Peojärgselt on ta püksid täis lastud, käed tätoveeringuid täis soditud, käes on tal luud ja pea külge on justkui kõrvadeks teibitud pudelid. Ta artikuleerib sõnu vaevaliselt ning püsti tõustes tuigub ja tammub koha peal. Tegu ei ole lihtsalt purjus inimese, vaid tõeliselt mandunud joodikuga. Sellise eluheidikuna tekitab Satin ebameeldivust ning ei pane ka teisi tegelasi endale kaasa tundma – pigem ollakse tema suhtes ükskõiksed, Pepel (Tarmo Tagamets) aga joodab kontaktivõimetule Satinile kokteili juurde. Samas kaitseb ta Satinit, öeldes: „Ta on sinust targem, mis sest, et joodik” (Gorki, Sorjanen 2015: 10) ja tsiteerib seejärel

ta kunagist mõtet: „Iga inimene tahab, et naabril oleks südametunnistus, aga iseendal on ilma selleta kasulikum elada...” (samas). Vastupidiselt Gorki näidendile, kus Satin on küll joodik, kuid esindab siiski veel teiste seas mõistuse ja intelligentsuse häält, pole Satin Sorjaneni lavastuses enam isegi suuteline midagi mõistlikku ütlema. Ta on täiesti ükskõikne olukorra lahendamise osas – võrreldes teistega on ta langenud kõige sügavamale. Mehe tõelisest olemusest on järele jäänud vaid õrn mälestus. Ka Satini kuulsast lausest „Inimene, see kõlab uhkelt” on Rakvere Teatri lavastuses loobutud, sest nii teda kui ka kaaslasi vaadates tuleb tõdeda, et inimene, see isegi ei kõla enam uhkelt.

Samas kõigub Rästa Satin kõige selgemalt kahe äärmuse – eufoorilise peomeeleolu ja halvava pohmelli vahel. Joobeseisundis ilmub tema olemusse enam konkreetset ja agressiivsust. Ta karjub, vehib kätega, ajab pealetükkivalt Natašat (Natali Väli) taga. Rästa tegelaskuju ohtlik agressiivsus ilmneb kõige paremini stseenis, kus Satin kuulab koos teistega Nastja (Anneli Rahkema) armastuse lugu ja hakkab seda naeruvääristama ning kommenteerib naise loole üleolevalt vahele. Selles stseenis jõuab Rästas rolliga teise, toore jõu ja robustsuse äärmusesse, kui tormab provotseerides raevunult lavale, vehkides kätega ja karjudes, et armastus on tehing, ei midagi muud. Ärritusest saab alguse Satini raevukas monoloog, kus mees räägib, et ta ei usu armastusse – tegelikult pole armastust olemas, sest ei armastata mitte teist inimest, vaid tunnet iseendas. Rästa karjumise ja ropendamisega põimitud arvamusavaldus on esitatud nii suure jõu ja põlemisega, et võib ühel hetkel intensiivsusetatlusele vastukaaluks hoopis fooniks muutuda.

Rästa kui näitleja puhul tundub kohati, et kuna jõuline mängumaneer on talle loomult omane, on tal välise energiaga raskemgi hoida publiku tähelepanu selleks, et sõnum kohale jõuaks. Sisemine veenvus avaldub tema mängus enam just hetkedel, kui ta mõjub ootamatult tasaselt. Samas on Veiko Märka öelnud Sirbis ilmunud arvustuses järgnevat: „Anneli Rahkema Nastja püüdleb headuse ja õnne poole kõige sihikindlamalt ja seetõttu kõige traagilisemalt, mis teeb selle kuju ka kõige meeldejäävamaks. Aga ka tema kõige raevukam ja nihilistlikum vastane Satin (Peeter Rästas) on omamoodi ehtne ja siiras” (Märka 2015). Stseen on hea näide Rästale omasest intensiivsest

mängumaneerist, mida ta ise näitlejana toob välja enda veana – tendents üle mängida (Rahkema, Rästas 2017). Raevukus ei mõju Rästa puhul ebaloomulikult, pigem vastupidi, kuid võib publikule mõjuda üleliia intensiivselt. Samas on just kehalisus ja kohaolu märksõnad, mis iseloomustavad näitlejatööd postdramaatilises teatris ja tõstavad fookusesse näitleja olemuse ja näitlemisakti. Satini rollis tõuseb Rästa kohalolu esile füüsilistes ja teatraalsetes stseenides, mistõttu ei saa tema puhul rääkida nullvariandist või autentsusest.

Tegelaste olemust avavate stseenide vahele jäävad hetked, kus näitlejad lihtsalt tegutsevad, näiteks koristavad ruumi või laulavad üheskoos ringis jõuluvana laule. Sellistes ühisstseenides ei lähtu näitlejad oma tegevustes rollijoonisest. Näiteks stseenis, kus Kostõljov (Toomas Suuman) on jõuluvana ja Vassilissa (Kaili Viidas) tema abiline, koondub ülejäänud näiteseltskond ringis ümber jõuluvana kätest kinni hoides karaoket laulma. Sellest, et Rästas on stseenis Satini kehastamise asemel rohkem tegutseja, annab märku tema rõõmus olek ja entusiastlik kepslemine, mis meenutab rohkem jõuluelevuses last kui allakäinud joodikut. Kui klaasiklirina saatel puruneb ringmängustseen, lähevad tegelased tagasi oma tavapärasesse olekusse, näiteks hakkab Rästas, käed ees, taga ajama Natašat, kellele ilmselgelt see ei meeldi. Selliste stseenide tõttu on tegelaste identiteet hägus ja rolli arengu jälgimine keerulisem.

Kuna Sorjaneni „Põhjas” on postdramaatiline lavastus, kus publikule näidatakse fragmente ühest loost, on ka näitlejate ülesandeks tegutseda stseenide kaupa ning terviklikku rolli, eriti kõrvalosa puhul, on keerulisem märgata. Nii ei ole ka Rästa roll psühholoogiliselt üles ehitatud, tegu on pigem tüübi kui indiviidiga ja fookuses on tegelaskuju arengu asemel killud, millest mitmete põhjal on küll võimalik teha järeldusi Satini kohta, kuid nende vahele on põimitud ka anonüümsemad massistseenid. Kotte kolmikjaotuse järgi kuulub Satini roll kõige enam teise ehk presentatsiooni kategooriasse. Näitleja esitab rolli distantsilt, võõrituse kaudu. Luule Epneri loodud reaalse-fiktsionaalse skaalal paigutub Rästa lähenemine aga kõige enam esimesse kategooriasse „Näitleja ja roll”. „Põhjas” lavastuses on kõigil näitlejatel rollid olemas, kuid neid mängitakse teisiti kui psühholoogilises lavastuses.





Peeter Rästas esitamas lavastuse lõpumonoloogi. Foto: Jaanus Laagriküll

Ehkki Rästa rolli visandlikkus on tingitud lavastuse stiilist, jääb siiski puudu peenhäälestusest, pisikestest säravatest detailidest, millega ta lavastustes „3 öde” ja „Astuge edasi!” enda tegelaskujud meeldejäävaks mängis. Rästas jääb teiste tegelaste varju – üheks põhjuseks just see, et Satinit mängides kumavad rollist välja talle kõige iseloomulikumad omadused, nagu näiteks veidi ohtlikuna mõjuv intensiivsus, mis väljendub ennekõike valjus kõnes. Samas toob ka Pille-Riin Purje lavastuse arvustuses välja, et külalislavastaja Sorjanen pole kehutanud näitlejaid oma ampluaast välja murdma, see pole režiiskeemis tähtis, tegu pole näitlejateatriga (Purje 2015).

Kuna tegu on tugeva ansamblimänguga lavastusega, ka suurel määral ühistööga, võib lavastust vaadates öelda, et Rästas toetab oma mänguga lavastaja kontseptsiooni. Madis Mäeorg on leidnud, et „lavastajal oli oma kindel visioon ja tahe selle elluviimisel, kuid ta usaldas seejuures väga palju näitlejaid, jättes ruumi improvisatsiooniks, ideede genereerimiseks, arutlemiseks, vaidlemiseks” (Grünfeldt 2015a). Sorjaneni töömeetod ja ideed sobisid ka Rästa enda sõnul talle. Ühistööna sündinud lavastuste kohta on ta öelnud, et vaatamata vanemate kolleegide seas levivast ironiseerimisest „kooslooja”

suunas leiab ta, et kui lavastajal on idee olemas, millega tema näitlejana haakub, siis on ta igati nõus otsima (Rahkema, Rästas 2017). Vaatamata mõningatele etteaimatavatele ja seetõttu lihtsana näivatele lahendustele rolli loomisel võib lavastuse „Põhjas” puhul öelda, et lavastuse laad ja mängustiil sobivad Rästale ning tõenäoliselt on just tema üks nendest Rakvere Teatri näitlejatest, kes ka mõnes tulevas eksperimentaalsemas lavastuses kaasa lööb – huvi ja valmisolekut selleks on ta väljendanud korduvalt.

#### 4. Näitleja komöödias

Õeldakse et tragöödia näitab meile seda, mis on inimestes universaalne, komöödia seda, mis eriline. Kui tragöödia vaatleb, kuidas inimene saab hakkama elu suurte küsimustega, siis komöödia sisuks on üksikisiku igapäevased möödapääsmatud raskused. (Weitz 2013: 12–13) Komöödia näitab meile enamasti igapäevaseid olukordi, mis tekitavad äratundmist ja mõjuvad seeläbi naljakalt. Sageli öeldakse, et kunstis on kõik suhteline – see ei ole nagu sport, kus parima väljaselgitamiseks on vaja stopperit või mõõdulinti. Erinevalt teistest teatrižanritest on komöödia eripäraks, et sealgi saab õnnestumist konkreetselt hinnata – edu indikaatoriks on naer. Kuid kas see teeb komöödianäitlemise lihtsamaks või raskemaks? Christopher Olsen leiab, et võimalus läbi kukkuda on komöödia puhul suuremgi kui draamas. Komöödia on kui „terav joon õnnestumise ja läbikukkumise, naeru ja vaikuse, hea maitse ja vulgaarsuse, positiivse šoki ja igavuse vahel, mis kordub õhtust õhtusse” (Olsen 2016: 2).

Olemuselt jaguneb koomika kolmeks: situatsioonikoomika, karakterikoomika ja sõnakoomika (Peep 1992: 9). Heas komöödias põimuvad üldjuhul kõik mainitud liigid. Loomulikult on komöödia, nagu iga teisegi žanri puhul väga oluline roll täita nii kirjanikul, kelle ülesandeks on toimivate naljade väljamõtlemine ja sõnastamine, kui ka lavastajal, kes peab olemasoleva teksti ümber looma toimiva maailma. Kuid kokkuvõttes sõltub see, kas publik naerab, siiski näitlejast – tema ülesandeks on leida õige lähenemine, et nali ei muutuks mehaaniliseks, vaid mõjuks ootamatult õhtust õhtusse. Mäng on komöödias võti, mis paneb kogu süsteemi tööle või mitte.

„Mis on suurepärase komöödia saladus? See ei ole mitte täpne ajastatus, vaid praktika” (Meltzer 2016: 136). Näitlemine komöödias võib esmapilgul tunduda kergemgi kui psühholoogilises draamas – nüansirikkust ja tunnetuslikku läbielamist asendavad ülevoolavad emotsioonid ja suured žestid. Tegelikuses ei erine komöödianäitlemine nõudlikkuselt sugugi draamanäitlemisest ja sõltuvalt lavastuse stiilist võib eeldada täpselt samasugust detailitäpsust ja rolli läbitunnetamist, või nõuda näitlejalt hoopis traditsioonilisele läbielamisteatrile veel ühe, võõritava pilgu lisamist. Näitleja peab

manööverdades esitama ühelt poolt tõde ja reaalsust, kuid põimima seda väljamõeldise, tavapärasest koomilisema teatraalse kontekstiga ehk leidma mooduseid, kuidas usutavalt reageerida kokkusobimatutele olukordadele (Wilkie 2016: 10).

Komöödia eesmärgiks on ootuste petmine ja eeldatava purustamine, samas peab lavastustes olema koomiline tõde. Koomiline tõde on seotud mõistega „neljas sein”. Ian Wilkie seletab, et näitlejad edastavad küll stanislavskilikku tõetunnetust, elades rolli sisse ja tegutsedes lavaruumis publiku kohalolust sõltumatult, kuid samas on nad vastupidiselt klassikalisele draamale igal hetkel tähelepanelikud neljanda seina taga toimuvast, et seda vajadusel mängu kaasa haarata. Usutavus ja tõetunne jäävad aga alles ka siis, kui ollakse tavapärasest enam valmis kohanduma saali reaktsioonidega. Kuigi koomiline näitlemine toimib kõrgendatud tões, saab seda publiku peal testida. (Wilkie 2016: 17). Publik teab, et laval toimuv pole alati realistlik ja loogiline, kuid hea komöödia puhul toimib nali tänu näitleja ja publiku kokkuleppele, justkui uskumisele, et kujutatud maailm on tõene. On ka lavastusi, kus neljas sein puudub, näiteks püstitajukomöödia või klounide etendus – sellisel juhul sõltub lavastuse õnnestumine otseselt kontaktist publikuga (samas 16). Siinses töös analüüsitavates lavastustes „Armastus tööpostil” ja „Astuge edasi!” kehtivad kaks paralleelset tõde: stanislavskilik läbielav tõetunnetus, kuid ka komöödiale omane kõrgendatud tõetunne – seesuguste lavastuste puhul võibki publik elada ühel hetkel tegelasele kaasa, järgmisel hetkel juba aga tema absurdsuse või usumatute olukordade üle naerda. Ka näitlejalt eeldab nendes lavastustes mängimine eneseteadlikku mängu topelttasandil, põimides läbielamist ja võõritust. Kotte skeemi järgi võib näitlejatööd komöödias kategoriseerida üldjuhul sellest lähtuvalt samuti kaheti, representatsioon või presentatsioon ehk A kehastab B-d või A näitab B-d. Näitleja võib lavastuse jooksul sõltuvalt stseenist mängulaadi ka vahetada.

Publik on see, kes hindab ja aktsepteerib koomilist tõde, ehkki samal ajal teades, et komöödias on tõetunnetus kõrgendatud. Komöödia põhineb niisiis moonutatud tõel (*distorted truth*): näitleja peab uskuma selle tasakaalu, mis on ilmselgelt tasakaalust väljas (Olsen 2016: 9) ja näitama seda välja nii, et sama usuks ka publik. Näitleja

meisterlikkus avaldub tema näiliselt autentses ebaautentsuse esituses. Komöödianäitleja Nicholas Parsons on öelnud: „Komöödias peab olema olema põhiline tõeelement, sest ilma selleta lakkab publik naermast” (Parsons 1994, viidatud Wilkie 2016: 17 järgi). Just see on põhjus, miks võrreldes teiste žanritega on komöödias publikul olulisem roll: koomiline tõde kehtib vaid juhul, kui ka publik seda tõena aktsepteerib.

Tihti on komöödiates palju võltsi, kuid vaataja tunneb ära, kui temaga tahetakse manipuleerida. Naeru väljateenimiseks kasutatakse tihti komöödiaklišeesid: šokeeriva uudise peale vee suust välja purskamine, midagi ootamatut kuuldes edasi tegutsemine või rääkimine ning alles mõne aja pärast järsult eelneva lõpetamine (Silvers 1973, viidatud Wilkie 2016: 17 järgi). Ülepaisutatud tegelased ja reaktsioonid, järsud energiamuutused, totrad näod ja hääled – need strateegiad võivad näida otseteena, et saada publikult reaktsioone, kuid iga tunnustatud koomik teab, et ilma tõelise ja ausa pühendumiseta etteantud oludele on lavastusel oht kaotada vajalik koomiline terviklikkus. (Weitz 2013: 119) Isegi kui vaataja ei taju nähtut klišeena, vaid tunneb naljade üle siirast rõõmu, lõhub see koomilist tõetunnet. Kui sellised ebausutavad olukorrad on lisaks veel mängitud halvasti, ei mõju see publikule ja läbinähtavad või kehvad naljad lihtsalt ei pane naerma. Seetõttu eeldab komöödianäitlemine pidevat publikuga arvestamist. Toimub vastastikune mõjutamine: näitleja kuulab publiku reaktsioone ja kohandab lavastust sellele vastavalt – kasvõi pausi lühendamise või pikendamise kaudu, andes aega naerule (Wilkie 2016: 6).

Komöödia olemuses on liialdust, uskumatuid kokkusattumusi ja situatsioone ning ülepaisutatud omadustega tegelasi, kuid seejuures peab näitleja vastutama, et tema mängu kaudu jääks karakterisse ja kogu loosse alles vajalik tõetunne. Näitlejanna Margaret Rutherford on öelnud, et alati nägi ta oma rollide puhul koomilise kesta all lihast ja luust ning reaalseste tõekspidamistega inimest. „Mitte kunagi ei olnud mu eesmärgiks pilgata oma tegelast või mängida naeru nimel” (Rutherford 1972, viidatud Wilkie 2016: 9 järgi). Sel hetkel, kui näitleja mängu eesmärgiks saab publikule meelehea tegemine või naeru väljateenimine, muutub asi valeks, sest ükskõik millises žanris või lavastuses peab näitleja olema enda rolli advokaat. Seega on ka väga heade

komöödiarollide puhul oluliseks märksõnaks mitmeplaanilisus ja mängu nüansirikkus, mis pakuks publikule inimlikku äratundmist ja seeläbi mõjuks naerutavalt. Samamoodi on ka Peeter Rästas meenutanud, kuidas tema näitlejatee üks meeldejäävamaid kommentaare pärineb filmivõtetelt, kus talle pärast esimest võttepäeva öeldi: „Võta rahulikumalt. Ära tee nalja naljakamaks kui nali on” (Rahkema, Rästas 2017).

Samas ei saa kõiki komöödiaid hinnata samade parameetrite järgi, sest komöödiažanr jaguneb veel omakorda alžanriteks, nagu näiteks farss, must komöödia, püstijalukomöödia või tragikomöödia, millest igaühes on erinevat laadi huumor, kuid ka erinev eesmärk, näiteks milliseid tundeid publikus tekitada. Samuti paigutub iga koomiline tegelane skaalale, mille ühes otsas on püstijalukoomik, teises Stanislavski süsteem ja meetodnäitlemine (Meltzer 2016: 149). Meltzer seletab, et püstijalukoomik teab, et ta on naljakas, ja mõistab igat oma esitatavat nalja. Naljad räägitakse otse publikusse, kes on igal hetkel teadlik etendaja kohalolust. Koomik jutustab peamiselt lugusid, millest paljud edastatakse minevikuvormis. Kui ta ka etendab mõnda nalja, on erinevad tegelased justkui maskid, mida hetkeks ette panna. Publik mõistab samuti, et tegu on vaid lühiajaliste rollidega. Spektri teises otsas asuv koomiline näitleja allub Stanislavski süsteemile ja toimib seega vastupidiselt ning sulandub oma tegelaskujusse – see on kõik, mida publik näeb. Kui näitleja teeb nalja, ei ole selle ainus eesmärk publiku naer, sest nali peab ennekõike paigutuma ka lavastuse konteksti – seetõttu ei edastata nalju otse publikusse. Tegelane ei ole teadlik publiku reaktsioonist ja see ei mõjuta vähemalt väliselt teda ega tema järgnevaid tegusid kuidagi. (Samas 149)

Lavastaja, näitleja ja õppejõud, raamatu „The Physical Comedy Handbook” autor Davis Rider Robinson on sõnastanud mõned komöödiareeglid, mida nii näitleja kui lavastaja peaksid silmas pidama ja mida saab komöödiarollide puhul vaadelda. Muidugi laienevad need ka teistes žanrites näitlemisele, kuid mitmed ohud on suuremad just komöödia puhul, sest „väärtõlgendus võib lõhkuda hästikirjutatud farsi palju kiiremini kui klassikalise tragöödia” (Robinson 2016: 70). Seetõttu on komöödia puhul olulisemgi olla teadlik potentsiaalsetest lõksudest, kuhu kukkuda.

Komöödianäitlemise reegel number üks ütleb: ära püüa olla naljakas. Kui näitlejal endal on laval naljakas, võib kindel olla, et publikule see ei mõju, kuid veelgi enam, suur pingutus selle nimel, et mõjuda vaimukalt, on tihti läbinähtav ja toimib vastupidiselt. Samas rõhutab Robinson, et mängida tuleks impulsiivselt. Näitlejatehnilisemad soovitusel rõhutavad mängu nüansirikkust: tuleks kasutada erinevaid häälevarjundeid, nii valjuse kui ka kõnetempo osas. Pauside ülekasutamisega tasub olla ettevaatlik, sest see võib muuta mängu liialt teatraalseks. Ka reaktsioonid peaksid olema vaheldusrikkad ja seejuures tuleks meeles pidada, et igal tegevusel on võrdne ja vastanduv reaktsioon. Kõikidel tegelastel peab olema oma rütm, millele jäädakse kindlaks lavastuse lõpuni, sobitades seda samal ajal teistega – nii nagu hammasrattad kellamehhanismis käivad igaüks erineval kiirusel, kuid toimivad üheskoos. Varieeruvus ja dünaamika on eriti olulised, kuid samas tuleb meeles pidada, kus on nulltasand. (Robinson 2016: 72–74)

Enamik Robinsoni reeglitest on sobilikud näitlejale meeles pidamiseks nii psühholoogilis-realistliku draama kui ka farsi puhul, kuid kuna komöödia on üldjuhul draamast tempokam ja eeldab näitlejalt intensiivsemat kohalolu, peab ka mäng olema eriti täpne. Ehkki reeglite peale mõtlemine võib muuta näitlejamängu tehnilisemaks, on hästitoimiva komöödia puhul oluline ka pisidetailide – pauside, tegevuse täpsete rütmide või kõnetempo ja valjuse lihvimine. Robinsoni väljatoodust peaks komöödia puhul pidama eriliselt silmas ka reaktsioonide varieeruvust ja nulltasandit (samas), sest järjepidevalt suurelt reageerides võib see sündmuste kaalu hoopis vähendada – selleks, et reaktsioon toimiks, tuleb vahepeal käia nulltasandil, samas tuleb tähele panna, et iga sündmus saaks vastava reaktsiooni.

Üks olulisi tähelepanekuid, mille Robinson välja toob, on seotud lavastuse süžeeaga. Autor hoiatab, et näitleja ei tohiks lavastusse tuua sisse ideid, mis pärit teisest kontekstist (Robinson 2016: 73). Sedasama on rõhutanud intervjuus ka Peeter Rästas, öeldes, et näitlejana töötab tema hoolega just maitse ja konteksti tunnetamise kallal, et mitte lõhkuda enda rolli ja tegemistega lavastuse üldist pilti. Tema nimetab seda näitleja vastutuseks. (Rahkema, Rästas 2017) Just komöödia puhul kerkib vastutuse teema eriti teravalt esile, sest oodatud tähelepanu ja heakskiit väljenduvad publiku naeruna ja võivad seeläbi näitlejale veelgi hoogu juurde anda. Scott Meltzer rõhutab, et publik

naerab paljude asjade peale, mis võivad näitleja tulevast karjääri piirata: kui näitleja varastab teiste nalju, ei õpi ta kunagi neid ise välja mõtlema ning käies oma naljadega sissetallatud radu ja pakkumata uusi lähenemisnurki, muudab see näitlejat vaid tavalisemaks ja üleüldisemaks. (Meltzer 2016: 148–149) Tõenäoliselt taipab seda ühel päeval ka publik. Üks võimalus teada, kas näitleja tegutseb vaid naeru nimel, on mõelda: kas publik naerab näitleja või tegelase üle. Esimese variandi puhul kaotab näitleja sellega automaatselt ühenduse oma tegelasega, mis omakorda lõhub kogu lavastustervikut. (Samas 144) Sellest tähelepanekust ilmneb, et ka komöödianäitlemine eeldab tugevat sidet oma rolliga, sest kui näitleja kaotab ühenduse tegelasega ja tõuseb ise fookusesse, langeb ta välja lavastustervikust.

Võttes kokku Robinsoni soovitused, võib öelda, et näitleja peaks komöödia puhul kasutama võimalikult laia mänguamplituudi, kuid eriti oluline on täpsus nii lavastuse süžee kui ka isiklike mänguvarjundite osas. Nüansirikkuses on oma koht nii karakteri mitmetahulisusel, kehakeelel, füüsilistel tegevustel, emotsioonidel, meeleolul kui ka hääletoonidel. (Dean 2016: 124–125) Kõik näitlejatehnilised võtted võivad samal moel kehtida ka psühholoogilise näitlemislaadi puhul, kuid komöödias on kogu mängu energiatase kõrgem ja varjundid peavad olema täpsed, et vältida lihtsustatud mänguviisi. Kui lisaks tehnilisele täpsusele tunnetab näitleja ka maitsepiiri, on võimalik saavutada üheaegselt orgaanilisus ja vaimukus – täpselt nii, nagu ühe ideaalse komöödia puhul võiks eesmärk olla.



#### **4.1. Anneli Rahkema komöödias. Olga Petrovna Rõžova roll lavastuses „Armastus tööpostil”**

„Armastus tööpostil” on legendaarne vene lüüriline komöödia, mis, nagu pealkirigi ütleb, räägib armastuse õidepuhkemisest tööpostil ja näitab, kuidas armumine muudab ka kõige kuivema ülemuse ja kohmetuma alluva ennekõike inimesteks. Vene kirjanikduo Eldar Rjazanov ja Emil Braginski kirjutasid näidendi 1971. aastal, 1977. aastal linastus legendaarne nõukogude film. 2012. aastal tõi selle romantilise loo Rakvere Teatris publiku ette Peeter Tammearu, peaosades Tiina Mälberg (Ljudmilla Prokofjevna Kalugina) ja Velvo Väli (Anatoli Jefremovitš Novoseltsev).

Lavastaja Tammearu sõnul lähtus ta ennekõike rollidest: „See on lüüriline armastuslugu, lüüriline komöödia, mis ei tegele niivõrd situatsioonidega, vaid sellega, mis neis inimestes toimub sel või teisel hetkel” (Grünfeldt 2012). Lavastuse tegelased on nõukogude inimesed, kes sõltuvalt vaataja eest mõjuvad maailmas, kus nad toimetavad, kas humoorikalt nostalgiliselt või jaburalt eksootiliselt (Purje 2012). Ajaline distants nõukogude perioodist viib noorema publiku justkui teise reaalsusesse, ent samas aitab tuttavlikkus lavastuse humoorikust vanemale põlvkonnale lähemale tuua. Kui kinoekraanil on romantilised komöödiad levinud, siis teatris näeb sellist žanrimääratlust harvem. Lavastusele „Armastus tööpostil” omane siiras ja nostalgiline huumor ei seostu võib-olla esmalt komöödiažanriga. Lavastuse kavalehes on välja toodud, kuidas autorid leiavad, et komöödiat tuleb võtta kui stseeni tõsielust: „Kirjanik Rjazanov-Braginski arvab, et komöödia ei ole eesmärk omaette, vaid vahend mõtete väljendamiseks. [...] Naer komöödias – see on tulemus, kuid mitte eesmärk. Ja kordan: naer koos nukrusega. Komöödias võivad olla ükskõik millised, ka kõige uskumatumad situatsioonid, kuid nende situatsioonide aluseks – nagu ka kangelaste karakterite aluseks – peab olema tõde, mitte aga tinglik, konstrueeritud tinglikkus” (Sova 2012b). Tegu on inimliku ja äratundmist pakkuva looga, mis on humoorikas, kuid selle kõrval on lavastuses koht ka mõtlikul nukrusel. „Armastus tööpostil” on pehme ja südamlilik komöödia – vaatamata värvikatele karakteritele ei halvustata ühtegi tüüpi, pigem on huumor heasoovlikult leebe.

Lavastuse tegelased on riikliku statistikaameti kuus töötajat. Neist jääb oma hakkajaliku loomuse ja naiseliku südikusega silma Anneli Rahkema mängitud Olga Petrovna Rõžova. Ta on korralik abielus naine, pereema, kes on küll muredega koormatud, ent sellele vaatamata särtsakas ja elav. Teda võib iseloomustada kui tõelist nõukogude naist, kes on ühtaegu viisakas ja väljapeetud, kuid samas ei löö risti ette millegi ees. Rõžova on unistajast krapsakas naine. Lavastuse pealiini – Novoseltsevi ja Kalugina tärkava armastusloo kõrval on teine, vastupidiselt arenev armastusliin Rõžova ja Juri Grigorjevitš Samohvalovi (Erni Kask) kanda. Samohvalov on kunagine Rõžova kursusekaaslane ja kallim, kelle naasmisel statistikabüroosse tärkavad naisel tema vastu taas tunded. Kui peaosalisi Novoseltsevit ja Kaluginat on kujutatud karikatuurselt, siis Rahkema tegelane mõjub loomulikumalt, vaid mõningatest nüanssidest tuleb välja, et tegu on komöödiarolliga. Samas esindab igaüks neljast kõrvaltegelasest mõnda inimitüüpi ja eristub teistest väga iseloomulike omaduste poolest, kuid kuna kõrvaltegelaste liine avatakse vaid põgusalt, on tegu pigem tüüpide kui karakteritega – ka see on omane komöödiale. Inna Grünfeldt on leidnud, et „Anneli Rahkema tulipalavalt taasarmunud Rõžovana ning Erni Kask südametevallutaja Samohvalovina hoiavad rolle kerge sordiini all, lastes esipaaril kogu oma vastuolulisuses särada. Mõlemad loovad tegelase nappide selgete joontega, jäädes pigem tüübi kui isiku tasandile” (Grünfeldt 2012).

Lavastuse alguses jääb Rahkema Rõžova silma oma hooga kõnnaku ja tähelepaneliku suhtumisega kolleegidesse. Ta noogutab innukalt kaaslaste jutule kaasa, žestikuleerib kätega ja sammub kärmelt ühest ruumist teise. Kui tema lauanaaber Novoseltsev läheb Kalugina juurde jutule, et ametikõrgendust saada, meisterdab naine talle seni paberist lille. Töölaua taga istudes on tegu kohusetundliku ja innuka kolleegiga, kuid noorusaja armastuse Samohvalovi saabudes avaldub naise teine pool – romantiline unistaja, kes ei pelga oma soovide saavutamiseks ise härjal sarvist haarata. Kui esimestes stseenides on Rahkema tegelaskuju mõjunud tädilikult, siis Šveitsist saabunud vana kallimaga kohtudes lööb ta taas särama. Mehele mõeldes jääb ta sageli unistaval pilgul kaugusesse vaatama, asetades ühe käe rinnale ja teise kaelale – just see on žest, mis võib paljudel inimestel seostuda romantilisusega, seega on tegu klišeeliku väljendusega.



Olga Petrovna Rõžova (Anneli Rahkema) on lavastuse alguses korralik, ent kahvatu nõukogude naine.  
Foto: Gabriela Liivamägi

Rahkema käitumises tulevad esile mitmed äärmused: õrn romantilisus, mis paneb ta tegevusi unistavalt peatama; ebakindlus, mis sunnib teda pidevalt oma väljaveninud villast vesti allapoole sikutama; ning südikus, mis avaldub näiteks Kase Samohvalovile öeldud lauses: „Juri Grigorjevitš, miks te mind tantsima ei kutsu?” (Rjazanov, Braginski 2011: 15). Samas stseenis avaldub Olga ja Juri vastuolu – Juri hakkab tantsima moodsat läänelikku tantsu, kuid Olga võtab sisse paaristantsu asendi. Tantsu edenedes võtab ta mehe kaelast kinni ja paneb pea ta rinnale. Tegu ei ole naisega, kes jääks, käed rüpes, istuma ja oma võimalust ootama, tema haarab ohjad enda kätte. Kui Rõžova püüab viia jututeema pidevalt kaunistele mälestustele, siis Samohvalov räägib tööst ja kolmandatest inimestest. Rahkema Rõžovale on omased kiired energiamuutused, kuid need ei toimu ebaloogiliselt, vaid impulsi selleks saab ta Kase Samohvalovilt, kelle kohalolu või käitumine mõjutab naise sisemist rütmi. Energilise mehega suheldes ilmneb Rõžova olekus enam särtsakust, Jura tuleku peale hüppab ta toolilt püsti või teeb mõned kiiremad sammud. Omaette olles on naine tasakaalukam ja rahulikum, eriti muutub tema tempo aga siis, kui ta mõistab, et lootust mehelt vastuarmastust saada, ei ole. Siis

jääb ta nukralt oma toolile istuma, pilk maha suunatud – on näha, et naise mõtted on mujal. Novoseltsevi energilise jutustuse peale ta peaaegu ei reageeri – lauanaaber ei suuda Rõžova tuju ja temporütmu muuta.

Rahkema Rõžova koomilisuus avaldub ka tema välimuses. Lavastuse nõukogude stilistika tõttu mõjuvad kõikide tegelaste kostüümid nostalgiliselt, kuid ka veidi kentsakalt (kunstnik Jaak Vaus). Rahkema tegelase väline koomilisuus avaldub kõige enam aga võrdluses teiste tegelastega. Lauakaaslase ja hea sõbra, Velvo väli kehastatud Novoseltsevi, pika ja kiitsaka mehe kõrval mõjub ta eriti lühikesena, vastandina Novoseltsevi kokutavale ebakindlusele toimib Rõžova läbimõeldud ja rahulik kõne. Teisest oluliselt lavapartnerist Erni Kase Samohvalovist eristub Olga stiili poolest. Samohvalov on Šveitsis käinud läänelik bakenbardidega noormees. Tema kõrval mõjub endine kursusekaaslane oma kurguni kinni nõõbitud valge pluusi, puuni laia vesti ja ruudulise seelikuga kahvatult ja vanemalt. Armudes muudab ta oma välimust, tuleb tööle roheline ruudulise kostüümi ja salliga, mis on õhuliselt lendlev nagu Rõžova meeolugi. Kuna naist ei saada armastuses edu, vahetub kelmikam kostüüm lavastuse lõpuks taas algsete kahvatute toonide ja laia vesti vastu. Seda, et Olga on üksjagu vananenud, ei jäta märkamata ka Samohvalov, kes ütleb naise kohta: „Vaata, mida aeg meiega teeb” (Rjazanov, Braginski 2011: 10).

Kuna Rahkema tegelaskuju defineerib vastamata armastus, avaldub ta olemus ka nukruse kaudu. Kui etenduse alguses on tema see alati entusiastlik ja innukas kolleeg, siis lavastuse jooksul vahetab ta Novoseltsevig justkui iseloomu ära. Velvo Väli tegelaskuju muutub aina säravamaks, samas kui Rahkema läheb üha nukramaks, tema suhtumises Samohvalovisse võib hetketi näha isegi torkavat irooniat. Ehkki Rõžova armastus on kurb, avaldub koomika justnimelt Samohvaloviga suheldes ehk vastandlikkuse kaudu. Kui Olga tahaks vanu romantilisi mälestusi heietada, siis Jura on oma elus edasi liikunud ja varem olnust eriti ei hooli. Olga kirjutab mehele kirju, vaatab teda malbe naeratuse ja tähelepaneliku pilguga. Kui ta mõistab, et Juril tema vastu huvi pole ning kaastöötajad on tema kirju lugenud, istub ta, nutumaik suus, oma toolil ja rebib kirja tükkideks. Kõnetamise peale kontorist välja kiirustades ei ole Rahkema

olekus aga seda tormakust ja jõudu nagu näiteks „3 õe” Maša puhul, kelle põhiteemaks on samuti õnnetu armastus. Siin peidab Rahkema kehastatud Rõžova oma haigetsaamist – ta on tugev naine, kes ei saa näidata end haavatavana või lubada endale hüsteerilist käitumist. Veiko Märka on leidnud, et „Anneli Rahkema puurist pääseda ihkava kodukana Rõžova roll oli liiga eluliselt kurb, et tema üle naerda, pigem tekitas ta kaastunnet. Armastust ihkava naise altruism ei mahu ühe mehe eest hoolitsemisse järsku enam ära” (Märka 2012). Rahkema tehtud nukratooniline roll paneb kaasa elama ja mõjub kurbnaljakalt just seetõttu, et Rõžova on oma olemuselt nii püüdlik, kuid sellele vaatamata veab tal kõik viltu. Lavastuses on näitlejad lähenenud rollidele psühholoogilise läbielamise kaudu, ehk skeemiga A kehastab B-d. Ka Meltzeri skaalal püstijalukoomikust stanislavskiliku näitlejani paigutub Rahkema roll psühholoogilise läbielamise poolele. Ehkki naise siseilma avatakse põgusalt, saab publik kaasa elada tema muutumisele. Rahkemale omast võõritusega mängu näha ei ole – pigem avaldub see peategelaste koomilistes karakterites.



Samohvalovi (Erni Kask) ja Rõžova (Anneli Rahkema) vastandlikkus avaldub ka nende välimuses.  
Foto: Gabriela Liivamägi

Komöödiarolliks liigitub Rahkema tehtu ennekõike lavastuse žanrimääratluse, kuid ka karakteri selgeplaanilisuse ja teatava liialdatuse tõttu. Rahkema mängus võib näha sooja poolehoidu oma tegelase suhtes – ta ei soovi mõjuda teistest tegelastest vaimukamana ning ei kasuta üldiselt komöödiaklišeesid. Rahkema mängus avalduvad komöödiale omased mänguvõtted on näiteks tavapärasest suuremad ja tundelisemad käežestid, väga selge ja rõhutatud intonatsioon ning pehmelt helisev hääl. Ehkki lavastus on neljanda seinaga ja kulgeb publiku kohalolust sõltumata, annavad Rahkema pikad, nukruse või unistamise märgiks kaugusesse vaatamised aimu sellest, et mäng on rohkem kui psühholoogilise draama puhul suunatud publiku jaoks. Teadlikumas mängus publikule ilmneb ka koomiline tõde. Rõžova tujud ja häälevarjundid muutuvad küllalt järsult, selleks on vaja vaid väikest tõuget. Rõžova rolli iseloomustab seega peamiselt karakterikoomika – situatsiooni- ja sõnakoomikat on pigem lavastuse teistes stseenides, mis ei seostu konkreetselt Rõžovaga.

Rahkema on oma mängus järginud mitmeid Robinsoni komöödiareegleid. Ta kasutab rollis dünaamiliselt pause ja erinevaid hääleintonatsioone. Ehkki Robinson annab soovitusel dialoogi keskel mitte pausi pidada (Robinson 2016: 74), siis see on võte, mida Rahkema kasutab korduvalt – teatraalsed pausid toovad realistlikku mängu ootamatuid rütmimuutusi. Rõžova rollile on omane temporütm, mis muutub sõltuvalt Samohvalovi suhtumisest naisesse. Selle kaudu tuleb välja ka tegelase nulltasand: Rahkema alustab ja lõpetab rolli samasse, Rõžova tavaolekusse, näidates et naine on loo jooksul toimunud üle saanud ja läheb oma tavapärase eluga edasi.

Anneli Rahkema Olga Petrovna Rõžova on lüüriline karakter, kes ei jää ansamblis ka grotesksemate tegelaste varju. Kuna lavastuse kõik tegelased on esitatud küllalt paksudes värvitoonides, näib Rahkema Rõžova mõnedel hetkedel neist isegi kõige tavalisem ja enim nukrat inimlikku äratundmist pakkuv. Rahkema loodud rollis on komöödiatunnetust, mis segunenud psühholoogilise läbielamisega. Seetõttu mõjub ta rollis üheaegselt koomiliselt, kuid tekitab ka kaastunnet.



#### **4.2. Peeter Rästas komöödias. Janusz Markowski lavastuses „Astuge edasi!”**

Algupärased uued komöödiad on Eesti teatrilaval pigem erandiks kui reeglilik – kui jätta kõrvale eestlaste lemmik Andrus Kivirähk, ei leia viimastel aastatel just eriti palju kodumaiseid komöödiaautoreid. Lavastaja ja näitekirjanik Erki Aule sõnul otsis ta lavastamiseks komöödiat, mis oleks lihtne, puudutaks inimlikke teemasid ja ajaks naerma ning oleks eelistatult algupärane (RT koduleht, „Astuge edasi!”). Soovitud leidmata tuli tal tekst ise valmis kirjutada. Näidendi „Astuge edasi!” eest leidis Aule äramärgimise 2015. aasta näidendivõistlusel, 2016. aasta oktoobris jõudis tekst autori enda lavastuses Rakvere Teatrisse. Tegu on lihtsa farsiga, mille lähtepunktiks vanaproua Asta maaesõidu järel tühjaks jäänud korter, kuhu remondimees Jaanus otsustab prostituudi kutsuda. Nagu traditsioonilises ustekomöödias ikka, hakkavad külla saabuma lisaks kutsutule ka mitmed ootamatud värvikad karakterid ning nende kohtumisel hargneb lahti segadust täis lugu. Väliselt lihtsakoeline, headest inimestest ja nende headest kavatsustest tulvil „Astuge edasi!” annab näitlejatele võimalusi ilmekateks rollilahendusteks (Grünfeldt 2015b).

Kirjandusteadlane Harald Peep on öelnud: „Nalja kangelane pole lihtsalt Keegi, juhuslik inimene, vaid ta kehastab endas mingeid kindlaid tunnuseid, esindab mingit suuremat rühma. Temataolistega puutume ikka kokku, ta on osake meie elukeskkonnast, vahel meist endistki” (Peep 1992: 45). Sellistest värvikalt iseloomulikest tüüpidest koosneb ka Aule komöödia tegelaskond: blond rumalavõitu prostituut, internetivõõras vanaproua, naispolitseinik või familiaarne naabrimees ei pruugi küll olla tüübid, kellega me igapäevaselt kokku puutume, kuid kahtlemata on tegu iseloomulike karakteritega. Loetellu sobitub suurepäraselt ka Peeter Rästa kehastatud poola bioloog Janusz Markowski. Lavastust vaatamatagi võib eeldada, et kui kokku saavad kaks eredat omadust – teadlane ja välismaalane –, võib sellest sündida midagi vaimukat, sest tõenäoliselt juhtub teadlase kui veidi elukauge, kuid mõttetarga inimesega võõrasse keskkonda sattudes nii mõndagi kummalist, eriti olukordades, kus ta ei suuda end adekvaatselt väljendada. Kindlasti on professor ka üks nendest elukutsetest, mis Peebu sõnul „otse nõuavad selle pidajailt kindlaid eeldusi” (samas 45) – professoriga seostub

ilmtingimata hajameelsus. Komöödias kujutatakse sageli tegelasi stereotüüpselt ja see kehtib ka Rästa Markowski puhul – kahtlemata on stereotüüp, et teadlane on hajameelne, igapäevaelus veidi kohmetu, kuid oma erialast rääkides enesekindlalt särav, samuti ka see, et välismaalane satub võõras (keele)keskkonnas mitmesugustesse sekeldustesse.

Kuna tegu on komöödiarolliga, peaks küsima, mis on see, mis teeb Rästa loodud Markowski naljakaks. Loomulikult põimuvad komöödias kõik kolm Harald Peebu väljatoodud liiki, kuid asjakohane oleks vaadata, mille kaudu avaldub lavastuse „Astuge edasi!” tegelases Janusz Markowskis koomika kõige enam.

Esmalt hakkab silma Rästa loodud Markowski karakterikoomika: Poola bioloogis kohtuvad intelligentsus ja omapärane huumoritunnetus. Vanaproua Astale Poolast külla saabunud interneti teel leitud kirjasõber Markowski on kummaline teadlane selle kõige paremas mõttes. Janusz Markowski on olemuselt armsalt asjalik ja heatahtlik bioloog, kes läheneb uuele inimesele pikkade sammudega ja käsi väljasirutatult ees, esimese asjana end tutvustades: „Mina olen Janusz Markowski Poolast.” Juba tema välimus on omapärane: lühike ja tüse, kräsus juuksepahmaka, habeme ja prillidega teadlane on küll rietatud ontlikult ülikonda, kuid vaatamata korrektsele kostüümile mõjub tegelane boheemlaslikult. Nii saavad professori kujutamises kokku näitleja enda iseloomulikud omadused, nagu tüsedus ja habe, kuid lisatud on parukas ja tumeda raamiga prillid.

Rästa kehakeel Markowskina on väga konkreetne, muutes sellega näitleja tavapärasest nurgelisemaks. Ühest kohast teise liikudes teeb ta kõik sammud peaaegu pulksirge jalaga ette astudes, eemalviibijaga rääkides kallutab ta keha sirgelt ettepoole, kõrvale vaadates pöörab kogu keret. Kellegagi vesteldes noogutab ta pidevalt asjalikult kaasa, ise rääkides viibutab vahel kelmikalt sõrmega. Pidevalt käes olev lopsakas potilill – kingitus proua Astale – teeb mehe veelgi ümaramaks ja kohmetumaks. Kui ta on lille käest ära pannud, jäävad ta lühikesed käed aga keha kõrvale kõlkuma. Rästa kehakeel loob koomilise efekti, mis toetab Markowski asjalikku olemust. Intervjuust Rästaga selgub, et just „Astuge edasi!” prooviprotsessi ajal tegeles ta enda ühe stambi murdmisega – lavastuse proovide ajal hakkas kolleeg teda puhketoas järgi tegema,



öeldes: „Noh, mis see Rästas teeb, tammub kogu aeg”. Öeldu jäi näitlejale kõrva ja järgnevalt tegeles ta proovides just sellega, et vältida asjatult ringi liikumist ja anda teksti seistes. (Rahkema, Rästas 2017) Näitleja kitsaskohtade ületamine ja tavapärase teadlik muutmine on andnud Markowski rollile väliselt väikesed, ent kogu tegelase olemust muutvad jooned, mille kaudu on Rästas leidnud võimaluse end uue külje peale näidata. Tegelane mõjub koomilise tüübi asemel tervikliku tegelasena.



Markowski (Peeter Rästas) esimeses vaatuses Politseinikuga (Silja Miks) kohtudes. Foto: Alan Proosa

Markowskile kõige tunnuslikum on aga just kõnekoomika – võrreldes teiste tegelastega räägib Poola bioloog tugeva aktsendiga eesti keelt, kust puuduvad täpitähed. Ta hääldab kõik sõnad püüdliselt välja ja moodustab täislauseid. Tema aktsent on veidi venepärane, kuid samas palju puisem, meenutades ka rootsi keelt. Rästa intonatsioon Markowskina on väga hüplik – tõusev ja langev hääletoon ja rõhutatud sõnaalgused (miinema, onnelikkult, paariselt) loovad mulje, nagu ta imestaks pidevalt millegi üle, ja ega see päris vale polegi, sest võõrasse keskkonda sattununa on uudishimulikul Markowskil hämmastamist küllaga. Lisaks aktsendile muudavad Rästa kõne koomiliseks vigased sõnakasutused ehk solötsismid. Peebu sõnul on nalja tuum selles, et „ka moonutatud

sõnal on oma tavatähendus olemas ja sugugi mitte koomiline. Ainult et sellesse konteksti ei sobi ta sugugi. Või sobib ootamatult ometi!” (Peep 1992: 22). Just sel moel tekivad ontliku professori kõnesse kogemata kahemõttelised naljad, näiteks leiab aset dialoog: „Ma tahtsin kusida, kus siin saab...” „Kusida saab seal vannitoas.” „Ma tahtsin kusida, kus siin saab lille kasta” (Aule 2015: 9). Kuna seesuguste naljadega saab hakkama ülipüüdlik ja -viisakas ning heausklik professor, annab see naljadele veel ühe tähenduskihi lisaks.

Teinekord ei taipa Markowski konteksti või seda, kui teised tegelased proovivad kokkumänguga midagi valetada, ja räägib kõik välja naiivse aususega. Remondimees Jaanus (Madis Mäeorg) on tellinud endale prostituudi (Saara Kadak või Jaune Kimmel), kuid pole teenust veel kätte saanud ja seetõttu ei taha ta noort naist ära lasta. Kuna hädavale tõttu on Pamelat nimetatud massööriks, luiskab Jaanus, et ka Markowski soovis massaaži. „Ei, Pam... Madli sa ei saa kuhugi minna! Sa pole ju veel lõpetanud! See poola härrasmees palus ju ka, et sa teda ka masseeriksid.” „Mina palusin massaaži?” „No muidugi, te olite just praegu siin seina ääres nõrkemas, ma upitasin teid püsti, teil on totaalne lihasnõrkus.” „Mul pole mingi nõrkus” (Aule 2015: 16). Siiras teadlane ei taipa, mis hetkel muutub kaaslaste vestlus luiskamiseks või millal on targem midagi ütlemata jätta. Mõnedel hetkedel on siiski näha, et bioloog ei mõista keelebarjääri tõttu enda ümber toimuvat ja jääb suurte silmadega tardunult teisi vaatama, kuid ei kaota tähelepanu, et sobival hetkel taas vestlusesse siseneda. Robinsoni järgi on igal tegevusel võrdne ja vastanduv reaktsioon (Robinson 2016: 73). Näiteks kui inimene lööb varba ära, siis võrdne reaktsioon tähendab, et keegi tunneb talle kaasa, vastanduva reaktsiooniga tegelane hakkab aga naerma. Rästa reaktsioonid Markowskina on üldjuhul ülejäänud seltskonnale vastanduvad, näidates öeldut teises, tema rollile omapärasel valguses. Selliste kommentaaridega toob Markowski situatsioonidesse rohkem vahelduvust.

Sarnaselt Rästa kehastatud Veršininile lavastuses „3 öde” on ka Markowski puhul tegu intelligendiga. Lavastuse žanrist lähtuvalt on traagika ja kurvameelsuse asemel rõhutatud koomilist poolt, kuid kahes tegelases ja rollis võib leida sarnasusi: ka

Markowski innustub väga oma ideedest – see avaldub kõige enam Rästa hääletooni ja intonatsiooni muutuses. Tema hääл tõuseb rohkem kui Veršinini, samuti lisab värve juurde aktsent. Vaimukaks teevad rolli Markowski hajameelsus, samuti tema pikaldasem taip. Rästa Markowski kehakeel on konkreetsem ja seetõttu koomiliselt värvikam – suuremad, ka ebaloomulikumat žestid või imestunud pilk sobivad just farsilaadsesse lavastusse, kuid draamas mõjuksid kontekstiväliselt.

Markowski armastab intelligendi kombel rääkida oma erialast ning tema entusiasmist kumab läbi soov oma innukusega ka teisi nakatada. Inimlikud olukorrad, näiteks armumine, panevad teda kohmetuma. Kui ta teeb politseinikule komplimenti, on ta hääл tavapärasest rahulikum ja pilk ujedalt alla suunatud ning kui kiidusõnad lausunud, joob ta kärmelt selle peale sõõmu vett. Ebamugavusest üle saamiseks hakkab ta aga rääkima teadusest ja lilledest – see on tema kindel tsoon, kus ta tunneb ennast omas elemendis – käed hakkavad taas suurelt žestikuleerima ja hääл tõuseb. Ka Veršinini võiks nimetada igapäevastes olukordades kohmetuks, armumine muudab tedagi õnnelikuks, Mašaga teistele vahele jäädes aga peidab ta pilku nagu pahandusega hakkama saanud laps. Kuid Veršinini rollist aimub paratamatult nukrust, teadmist, et kord tuleb lahkuda. Markowski helge rõõm leitud kaaslase üle lubab aga oletada, et nende loo lõpp on õnnelik – nagu komöödiale kohane. Rästa kehastatud kahe intelligendi võrdlus näitab, mille poolest erineb sarnase tegelase kujutamine komöödia- ja draamalaval – olukorrad, kuhu kaks mees satuvad, on üsna sarnased, kuid Markowski reaktsioonid, žestid ja häälevariatsioonid on suuremad, samal ajal kui Veršinini mängu varjundid on enam vaoshoitud ja vallanduvad vaid hetketi.

Tavapäraste eestlaste seas mõjub Poola bioloogi roll teistest säravamalt – iga kord, kui Rästas lavale saabub, koondub tähelepanu talle. Seda on märganud ka Tõnu Lilleorg, öeldes arvustuses, et Peeter Rästas mängis poola kirjasõpra täiusliku kontsentratsiooniga, selle rolli juures toimis kõik (Lilleorg 2016). Samas ei tõmba Rästas kõige võimalusterohkemalt värvikat tegelast mängides fookust teadlikult endale. Ta on osanud luua detailid, mis annavad tegelasele iseloomu – mõned omadused torkavad kohe silma, kuid mängus on nüansse, mida jälgida terve lavastuse vältel, ka

siis, kui Rästas on tagaplaanil. Kui Markowski on stseeni keskmes, on tema reaktsioonid suured, kui aga tagaplaanil, muutub ka Rästa mängulaad tagasihoidlikumaks. Rästas on ka ise toonud välja maitse ja konteksti tunnetamise olulisuse, öeldes: „Ma võin välja mõelda naljaka kõnnaku ja mul on sellega suurepärane võimalus mängida kõik surnuks. Ma tunnen, et publik vaatab minu poole. [...] Aga ma tean, et ma ei tohi seda teha, sest see on minu vastutustunne, näitleja maitse. See on üks tähtsamaid asju *ever*. Mitte, et mul on võimalus teha ja nüüd teengi kõik ära, vaid see, et ma tean, et ma saan teha, aga ma ei tee. See on teinekord hoopis suurem nauding. Ma isegi tean, kuidas ma teeks, aga ma ei tee, sest muidu keeraks ma teistele käki kokku” (Rahkema, Rästas 2017). See on suurepärane näide näitleja vastutusest, mis tõestab taas, et Rästas on ansamblimängija, kes tegutseb terviku nimel. Ise on ta öelnud, et talle meeldib improviseerida ja just seetõttu, et partnerit proovile panna – mitte paha pärast, vaid selleks, et mängu elu ja särtsu juurde tuua (samas). Improviseerimisjulgus näitab, et Rästas on impulsiivne näitleja, mis tuleb just komöödiate puhul kasuks.



Pamela (Jaune Kimmel), Markowski (Peeter Rästas), Asta (Helgi Annast) ja Jaanus (Madis Mäeorg) teises vaatuses üheskoos Asta korteris. Foto: Alan Proosa



Ehkki Rästas on lahendanud Markowski rolli peenetundeliselt ja detailirohkelt ning suutnud vältida ülemängimist, võib leida ta rollist siiski mõned komöödiaklišeed. Ta väljub toast, kuhu on prostituudiga kahekesi läinud, samal ajal prille tagasi ette pannes, kuid kuna ta telefon heliseb, läheneb ta sellele käsikaudu, justkui oleks ta nii pime, et ilma prillideta mitte midagi ei näeks. Ootamatu kõne lõppedes jääb ta veel hetkeks üllatunult telefoni poole vaatama, enne kui kõne lõpetab. Midagi äkitselt taibates lööb ta käega aeglaselt vastu otsaesist. Mainitute puhul on tegu küll komöödiaklišeedega, kuid vähemalt on need loodud lavastustervikusse ja ei lange kontekstist välja. Kui sellised üksikud ja ebavajalikud stambid välja jätta, tõestab Rästas Markowskit mängides, et omab suurepärast komöödiatunnetust. Ta ei rapsi üle – just mõõdukas naiivsus ja asjalikkus on omadused, mistõttu on tehtud roll vaimukas, kaldumata labasusse.

Kuna „Astuge edasi!” puhul on tegu lihtsakoelise komöödiaga, ei ole ka näitlejamängus läbielamist – stereotüüpsete tegelastega argikomöödia ei eeldagi näitleja sulandumist rolli. Pigem võib Rästa mängus näha tegelase kehastamist, kuid fookuses on näitleja asemel siiski tegelane, kes tekitab kaasaalamist. Kui Meltzeri skaalal esindab Rahkema Rõžova roll ühte äärmust, stanislavskilikku mängu, siis Rästa Markowskis on juba lavastuse farsilikkuse tõttu enam distantse näitleja ja rolli vahel. Ehkki „Astuge edasi!” on farss, võib Rästa mängus näha vähem Robinsoni välja toodud komöödiareeglite järgimist. Võrreldes Rahkema Rõžovaga on Rästa mäng küll reaktsioonide ja tegelase karaktersuse poolest väljendusrikkam, kuid samas on Rahkema mängus näha rohkem varjundeid nii temporütmis kui ka hääle- ja kehatöös. Samas hakkab Rästa mäng silma suurema impulsiivsuse ja teistele tegelastele vastanduvate reaktsioonidega.

Peeter Rästas on ise nimetanud end naljatamisi komöödia raskekahurväeks (Rahkema, Rästas 2017) ning vaatamata sellele, et viimastest aastatest jäävad Rästa rollide loetelust silma tõesti enamasti komöödiad, tuleb tal nendes mängimine väga hästi ja loomulikult välja. Rästale on omane täpne huumoritunnetus, mis tajub ära ala, mille piires võib mängida ja lustida, kuid sealt üle ta ei astu. Rästa koomiline talent mõjub isegi üllatusena – just komöödiates on mitmetel näitlejatel tendents üle mängida ja liiga palju värve lavastusse lisada. Seesama oht liiga palju endast anda on omane ka Rästale, kuid

nii „Astuge edasi!” kui ka näiteks Rakvere Teatri uusim komöödia „Hullemast hullem” tõestavad, et just komöödiad sunnivad teda oma loomupärast jõulisust pidurdama, nii et esile tõuseb detailirohke mäng.

## Kokkuvõte

Magistritöös uuriti Eesti teatris enamlevinud näitlemislaade, analüüsis Rakvere Teatri näitlejate Anneli Rahkema ja Peeter Rästa kuut rolli, mis tehtud kolmes erinevas näitlemislaadis – psühholoogilises draamas, postdramaatilises lavastuses ja komöödias. Valik lähtus sellest, et Rakvere Teatri töökorralduse tõttu on teatri repertuaaris peaaegu alati need kolm laadi esindatud. Kuna maakonnateatri näitleja ei saa spetsialiseeruda ja peab võrdselt hästi suutma mängida igas lavastusliigis, huvitas mind uurijana, kui palju erineb näitlejate mäng sõltuvalt lavastuse laadist.

Anneli Rahkema ja Peeter Rästas on õppinud Viljandi Kultuuriakadeemia teatrikunsti 3. lennus Andres Noormetsa käe all ja olnud mõlemad Rakvere Teatris tööl üle kümne aasta. Selle aja jooksul on nad mänginud kõikides lavastusliikides, ehkki mõlemal näitlejal on välja kujunenud oma amplituud selle järgi, millistes žanrites või millist tüüpi tegelasi neid kõige enam mängimas näha võib.

Psühholoogiline näitlemine on Eestis levinuim lähenemine. See tugineb Stanislavski loodud süsteemile, mis nõuab näitlejalt rolli etendamise asemel tegelasega toimuva läbielamist ja kehastamist. Psühholoogiline näitlemislaad on nõudlik, sest eeldab mitmetahulist ja nüansirohket mängu, näitleja isiklike tunnete ja kogemuste kaasamist rolliloomesse. Stanislavski süsteemi keskme moodustavad mõisted nagu näiteks pealisülesanne, läbiv tegevus, maagiline „kui” ja emotsionaalne mälu. Selle kõrval on mitmeid psühhofüüsilisi tegevusi ja kehalisi väljendusvahendeid, mida näitlejat uurides tähele panna. Rahkema ja Rästa rollide analüüsis pöörasin erilist tähelepanu näitlejate miimikale ja häälevarjunditele, läbi mille saab hinges toimuv väljenduda. Olulised mõisted olid tegelase karaktersus, näitleja maneerid ja stambid ning temporütm, samuti leidsin tegelaste mitmekülgsest käitumisest nn terved kired, nagu Stanislavski on nimetanud üksikute vasturääkivate momentide koostoimimist. Lisaks näitlejatööle jälgisin ka ansamblimängu ja partnerlust.

Anneli Rahkema psühholoogilise draama rollidest valisin analüüsiks Eetla Ambroseni Sulev Keeduse lavastuses „Somnambuul”. Tegu on ambivalentse rolliga, sest tegelase

mõistuslikult seletamatu psühholoogia tõttu ei allu ta käitumine tavaloomikale. Samas annab just see Rahkemale võimaluse näidata mängus äärmusi ja kiireid registrimuutusi, ka täpset tööd tekstiga, mis avaldub pikkades ja eriilmelistes monoloogides. Rahkema näitlejalaadile sobivad psühholoogilised draamad, kus tema ampluaaks võib pidada traagiliste kannatajate rolle. Rahkema mäng võib hetketi muutuda liigjõuliseks, samas on ta näitlejana orgaaniline. Kirglik tegelane on ka Eetla, kuid selles rollis on Rahkema mängus tavapärasest enam haprust ja haavatavust. Peeter Rästa psühholoogilise draama rolli näide on Veršinin Andres Noormetsa lavastuses „3 õde”. Rästas pole väga palju saanud mängida kandvaid osi psühholoogilistes draamades. Veršinin rolli puhul jäi silma muidu intensiivse mängumaneeriga Rästa dünaamilisus – lavastuse alguses ja teiste tegelastega koos on Veršinin vaoshoitud ja tunneb end ebamugavalt, kuid stseenides Mašaga avaldub tema emotsionaalsus. Lavastuses hakkab eriliselt silma Rästa partnerlus Mašat kehastava Anneli Rahkemaga – nende näitlejalaadile sobib Noormetsa lavastustele omane sisseelamise ja võõrituse põimimine, samuti groteski poole kalduv mängumaneer. „3 ões” tuleb välja Rästale omane humoorikas lähenemine, mis ei lõhu rolli traagilisust, kuid näitab, et talle on oluline muuta mäng põnevaks ja seda aitavad teha vaimukad nüansid.

Mäng postdramaatilises lavastuses ei ole Rakvere Teatri näitlejate jaoks eriti tavaline, kuid Rästas ja Rahkema on seda mitmel korral proovinud ja avaldanud ise soovi eksperimentaalsemates lavastustes osaleda. Sellest annavad kõige enam aimu nende endi initsiatiivil tehtud monolavastused „Siseturism” ja „Tähelaev”, kus mõlemad näitlejad katsetasid oma piire. Postdramaatiliste lavastuste loo fragmentaarsus ja sõnade taandumine teiste väljendusvahendite ees muudavad näitlemise kehalisemaks, toovad fookusesse kohalolu ja kasutatavad abstraktsed kujundid. Kehastamise asemel toimub rollide esitamine või loobutakse näiliselt rollist üldse ja esinetakse iseendana – nii on olulisel kohal ka näitleja autorsus.

Näitleja autorsus tuleb eriti hästi välja Rahkema soololavastuses „Tähelaev”, mille ta koos lavastaja Kertu Moppeliga tegi. Näitleja on loobunud ühest põhilisest ja talle iseloomulikumast väljendusvahendist, häälest, fookuses on tegutsemine. Sellega on



Rahkema suutnud „Tähelaevas” talle ootuspärastest mängumaneeridest kaugeneda. Kuna rolli- ja näitlejanimi kattuvad, võib lavastuses näha autentsuse-ihha, samas on rollis olemas psühholoogilised elemendid, mis aitavad vaatamata lavastuse abstraktsusele jutustada narratiivset lugu. Peeter Rästa roll Jussi Sorjaneni lavastuses „Põhjas” on vähem psühholoogiline – fragmentidest koosnev lavastus ei luba näha rolli sisemist arengut, fookuses on jõuline kehalisus ja äärmusest äärmusesse kõikumine. Selles rollis võib märgata pigem maneerlikkust ja näitleja stampe. Ei Rästast ega Rahkemad saa nimetada väga kehaliseks näitlejaks, samas ei anna ka Rakvere Teatri lavastused üldjuhul võimalusi, et füüsiliste piiridega tegeleda. Samas iseloomustab mõlemat näitlejat kohalolu.

Näitlemine komöödias on kõige kergemini hinnatav – edu indikaatoriks on publiku naer –, kuid seetõttu on komöödias lõkse, kuhu langeda, rohkemgi. Kuna komöödias on mängu energiatase ja tempo kõrgem, peab mäng olema nüansirohke. Tehniline täpsus seisneb erinevate varjundite kasutamises nii tempo ja pauside kui ka kõnevaljuse puhul. Oluline on määrata, kus on tegelase nulltasand ja reageerida olukordadele täpselt, ent impulsiivselt, vältides komöödiaklišeesid. Komöödianäitlemine sarnaneb psühholoogilise näitlemisega, kuid on esitatud kõrgendatud tõetundes. Võiks eeldada, et näitlejale omased stambid tulevad siin enam esile, sest mängumaneer on väljendusrikkam ja seetõttu on oht üle mängida, kuid Rahkema ja Rästas on just komöödias loonud enda näitlejalaadile vastandlikud rollid.

Anneli Rahkema Olga Petrovna Rõžova roll Peeter Tammearu lavastuses „Armastus tööpostil” on lüüriline ja pehmelt naiselik. Tegelane on loodud realistlikult, komöödiarolliks muudavad selle tavapärasest suuremad žestid, kiiremad registrivahetused ja energiamuutused, samas on rolli tonaalsus pigem kurbnaljakas. Ehkki Rahkema on komöödiates mänginud pigem vähe, sobib see laad talle hästi. Vastupidiselt Rahkemale on Rästas saanud eriti viimasel ajal mängida paljudes komöödiates. Rästa mäng Erki Aule lavastuses „Astuge edasi!” on koomiliselt eriti täpne, tehtud maitseka vaimukusega, ja tõuseb seetõttu teistest esile. Rästas on hoidunud

maneerlikust mängulaadist ja loonud rolli, kus põimuvad nii karakteri-, situatsiooni- kui kõnekoomika.

Anneli Rahkemad ja Peeter Rästast iseloomustab näitlejana teadlik, analüütiline ja ka kriitiline lähenemine oma tööle. Tehtud intervjuudest tuli välja, et mõlemad mõtlevad pidevalt oma loomingu ja valikute peale, ning on valmis ise initsiatiivi näitama, et uut katsetades end proovile panna. Nende jaoks on näitleja autor. Samas ei pea nad end ülejäänud ansamblist tähtsamaks, pigem vastupidi – üheski kuuest analüüsitavast lavastusest ei tõmmanud nad tähelepanu ebaproportsionaalselt palju endale. Rahkema ja Rästas on mõlemad seda meelt, et neile meeldib mängida igas lavastuslaadis ja ennast seeläbi rikastada. Näitlejad ise leiavad, et nad ei eelista ühtegi lähenemist teisele ning oma töömeetodit analüüsides rõhutavad nad pigem võõritust, distantssi ja teadlikku kõrvalpilku kui kehastumist ja läbielamist. Ehkki mõlemad tahavad katsetada oma piire, kumab nende rollidest enim läbi siiski stanislavskilik lähenemine. Isegi kui tegu on postdramaatilise lavastusega, paistab vähemalt hetketi välja psühholoogilis-realistlik tasand – tegevuslikkusele või kehalisusele suunatud fookus ei välista psühholoogilise kihi olemasolu. Kuna Eesti näitlejaõpe ja -traditsioon põhineb enim just Stanislavski süsteemile, on see ka oodatav, isegi kui ei toimu alati teadlikult.

Oleks ennatlik teha Rahkema ja Rästa rollianalüüside põhjal järeldusi kogu Rakvere Teatri näitetrupi kohta, pigem võib nende kahe avatus ja katsetamisjulgus näidata seda, milline on nooremate, Viljandi Kultuuriakadeemia lõpetanute suhtumine ja lähenemine erinevate näitlemislaadide kasutamisesse. Küll aga võib magistritöö põhjal öelda, et võimalus mängida erinevates lavastusliikides mitte ei killusta näitlejat ega vähenda süvenemist, vaid aitab arendada ja esile tuua eriilmelisemaid tahke näitlejas, et rikastada loomingut.

## Kasutatud materjalid

Aule, Erki 2015. *Astuge edasi!* Tekstiraamat. Rakvere Teatri arhiiv.

Avestik, Rait 2014. *Malemängu kolmeharuline kahvel*. – Postimees, 16.12.

Braginski, Emil, Rjazanov, Eldar 2011. *Armastus tööpostil*. Tekstiraamat. Rakvere Teatri arhiiv.

Dean, Greg 2016. *Comedy Structure and Acting Choices*. – Acting Comedy. Toim. Christopher Olsen. London, New York: Routledge, lk 122–135.

Epner, Eero 2011. *Realistlik ja abstraktne kujund teatris*. – Sirp, 13.10.

Epner, Eero 2016. *Sõna ja näitleja uuemas teatris*. – Sirp, 18.03.

Epner, Luule 2015. *Näitleja postdramaatilises teatris*. – Teatrielu 2014. Koost. Ott Karulin, Kristel Pappel. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, lk 56–81.

Gordon, Robert 2006. *The Purpose of Playing. Modern Acting Theories in Perspective*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Gorki, Maksim 1987. *Põhjas*. Tallinn: Eesti Raamat.

Gorki, Maksim, Sorjanen, Jussi 2015. *Põhjas*. Tekstiraamat. Rakvere Teatri arhiiv.

Grünfeldt, Inna 2012. *Peeter Tammearu ohjab armastust laval ja tööpostil*. – Virumaa Teataja, 17.02.

Grünfeldt, Inna 2014. *Teatrikassett: kaks väljakutselist soolot*. – Virumaa Teataja, 04.02.

Grünfeldt, Inna 2015a. *Kuidas murda koodi „Põhjas”*. – KesKus, 10.05.

Grünfeldt, Inna 2015b. *Astuge edasi ... või tagasi*. – Virumaa Teataja, 28.10.

Herkül, Kadi 2016. *Sõrmuste emand – Ita Ever 85*. – ERR Kultuuriportaal, 01.04.

Jaaks, Piret 2014. *Kuidas omandada võime elada rahu?* – Müürileht, 01.04.

Karulin, Ott 2015. „*Elu nagu lillepidu, tulgu või hullem!*” – Sirp, 23.01.

- Keedus, Sulev, Kõiv, Madis 2016. *Somnambuul*. Tekstiraamat. Rakvere Teatri arhiiv.
- Kolk, Madis 2017. *Külma Eetla arhetüüp – Lumivalgeke või Lumekuninganna?* – Teater. Muusika. Kino. nr 2, lk 21–26.
- Kotte, Andreas 2010. *Studying Theatre. Phenomena, Structures and Functions*. Wien [etc.] : Lit.
- Lilleorg, Tõnu 2015. *Jussi Sorjanen lavastab Gorkit*. – Kuulutaja, 06.03.
- Lilleorg, Tõnu 2016. *Kuidas teha remonti remontimata?* – Kuulutaja, 28.10.
- Linnard, Tiia 2015. *Andres Noormets: „Teater pole kaubamaja”*. – Põhjarannik, 06.01.
- Loog, Alvar 2014. *Teatri degradeerumine performance’iks*. – Sirp, 27.02.
- Meltzer, Scott 2016. *The Secret of Great Comedy*. – Acting Comedy. Toim. Christopher Olsen. London, New York: Routledge, lk 136–151.
- Märka, Veiko 2012. *Rõõm ühest ilusast stagnatsioonist*. – Sirp, 20.04.
- Märka, Veiko 2015. *Pihtas, põhjas, registrist maha kantud*. – Sirp, 22.05.
- Olsen, Christopher (toim) 2016. *Acting Comedy*. London: New York: Routledge.
- Peep, Harald 1992. *Hajamõtteid huumorist*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Purje, Pille-Riin 2012. *Sõbralik lüüriline komöödia tööpostil*. – Postimees, 23.02.
- Purje, Pille-Riin 2015. *Surnud näitleja – see kõlab uhkelt*. Virumaa Teataja, 17.04.
- Purje, Pille-Riin 2016. *Lõppematu uvertüür. Linnukiljatusega*. – Sirp, 21.10.
- Rahkema, Anneli 2016. Intervjuu 03. mail 2016. Arvutifail autoril.
- Rahkema, Anneli, Rästas, Peeter 2017. Intervjuu 14. juunil 2017. Arvutifail autoril.
- Robinson, Davis Rider 2016. *Physicalizing Farce*. – Acting Comedy. Toim. Christopher Olsen. London, New York: Routledge, lk 70–88.
- Roselt, Jens 2012. *Näitleja postdramaatilises teatris*. Käsikiri.

Saro, Anneli 2015. *Klišeede kaelakee teatri kaelas*. – Sirp, 10.07.

Saro, Anneli 2017. *Näitleja XXI sajandil*. – Sirp, 20.01.

Sibrits-Bondarenko, Heili 2016. *Eesti repertuaariteatrite koosseisulised näitlejad 2014. aasta kevadel*. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool: Teatriteaduse õppetool.

Sova, Anne-Ly 2012a. *Persona Grata. Anneli Rahkema*. Teater. Muusika. Kino. nr 2, lk 125–127.

Sova, Anne-Ly 2012b. *Armastus tööpostil*. Kavaleht. Rakvere Teatri arhiiv.

Stanislavski, Konstantin 1955. *Näitleja töö endaga*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Stanislavski, Konstantin 2017. *Näitleja töö rolliga*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool.

Tuumalu, Tiit 2016. *Kopli trammiga Haapsallu ei saa*. – Postimees, 4.10.

Tšehhov, Anton 2014. *3 õde*. Tekstiraamat. Rakvere Teatri arhiiv.

Vaarik, Andrus 2014. *Intervjuu Andres Noormetsaga*. – OP! teater. 17.12.

Weitz, Eric 2013. *The Cambridge Introduction to Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Whyman, Rose 2013. *Stanislavski: The Basics*. London, New York: Routledge.

Wilkie, Ian 2016. *Through Wall's Chink': or, Audience Interplay in Comic Acting*. – Acting Comedy. Toim. Christopher Olsen. London, New York: Routledge, lk 5–24.

EKSS veebileht = Eesti keele seletav sõnaraamat; <http://www.eki.ee/dict/ekss/ekss.html> vaadatud 20.05.2018

Kaunissaare, Laur 2012. *Näitleja ise*. – NO99 tekstid. Mõtteid. <https://no99.ee/tekstid/motteid/naitleja-ise> vaadatud 20.05.2018.

nu.uniooni koduleht; <http://nuunioon.com/> vaadatud 20.05.2018.

RT koduleht, „2 lavastust Siseturism ja Tähelaev” = Rakvere Teatri koduleht;  
<http://www.rakvereteater.ee/teater/lavastus/2-lavastust-siseturism-ja-tahelaev/> vaadatud  
20.05.2018.

RT koduleht, „Astuge edasi!” = Rakvere Teatri koduleht;  
<http://www.rakvereteater.ee/teater/lavastus/astuge-edasi/> vaadatud 20.05.2018.

RT koduleht, „Põhjas” = Rakvere Teatri koduleht;  
<http://www.rakvereteater.ee/teater/lavastus/pohjas/> vaadatud 20.05.2018.

## Summary

Master's thesis „Different acting styles: six roles by two actors in Rakvere Theatre” gives an insight into two equally important topics. First the aim of the work is to research different acting styles. There are many ways to analyse acting, one of them is by acting styles. If acting techniques require a more theoretical and systematic approach, the term „style” is wider and stands for a way of doing something. Different styles analysed in this work are acting in a psychological drama, acting in a postdramatic performance and acting in a comedy. These three approaches are currently most important in Estonian theatre and in Rakvere Theatre.

Rakvere, a town with about 15 000 inhabitants, is said to be the smallest town in Europe to have its own professional repertoire theatre. In Rakvere Theatre there are currently 20 actors, in the repertoire there are usually about 15–20 performances. As the theatre is the only one in the county and also gives a lot of performances outside Rakvere, its repertoire has to be diverse and offer something for each preference. That is why there are always some classical dramas as well as comedies, contemporary performances and performances for children and youth. In Rakvere the actors have to play in different styles and genres, often concurrently.

Anneli Rahkema and Peeter Rästas are both actors who have graduated from Viljandi Culture Academy Theatre arts curriculum and worked more than 10 years in Rakvere Theatre. They are both willing to experiment and participate in different types of performances and they do not hesitate to suggest their own ideas to broaden the theatre's scope. In this thesis six roles by Rahkema and Rästas are analysed.

Acting in a psychological drama is the most common approach. It is mainly based on Stanislavski's system. Instead of presenting a character, his approach requires representation through connecting inner and outer aspects. It also requires an actor to include their personal feelings and experiences. Anneli Rahkema's role as Eetla Ambrosen in director Sulev Keedus' performance „Somnambulism” („Somnambuul”, authors Sulev Keedus and Madis Kõiv) is psychologically diverse. It requires

combining psychological acting with the irrationalism of the character from the actress, as her psychology is not explained rationally. In the second role, Vershinin in Chekhov's „3 sisters” („3 õde”, director Andres Noormets), Peeter Rästas is combining psychological approach and brechtian estrangement effect, as is characteristic to his acting style. He is representing a role, but at the same time his own presence can sometimes be seen, for example through the grotesque scenes, which add humour to drama.

Postdramatic theatre as a notion was established by Hans-Thies Lehmann in 1990s. That kind of theatre is not primarily focused on drama in itself, but equally involves other means of expression, such as movement, sound and video. Actor in postdramatic theatre is often physical and focus is on his presence. The roles are played differently, sometimes presented, but actors can also use self-presentation and play with authenticity. Anneli Rahkema's postdramatic role, Anneli in „Starship” („Tähelaev”, director Kertu Moppel) also deals with the topic of authenticity, as the character is eponymous with the actress, but also as the performance is very prosaic and portrays a woman doing chores in her kitchen. As the actress is wordless for the entire performance, it is a challenge to express oneself without words, especially as Rakvere Theatre's performances are usually strongly based on verbal expression. Satin in Gorki's „The Lower Depths” („Põhjas”, directed by Jussi Sorjanen) by Peeter Rästas is a bit more traditional performance and role, although the director has changed the settings of the performance and made the plot fragmental. Satin's role is physical and balances between extremities. However, in both postdramatic roles the layer of psychological acting still exists.

Acting in comedy is also quite psychological, although depends on the style of the performance. Usually comedy adds another layer of truth to the realistic approach, which is accepted by both – actors and spectators. Creating a role in a comedy requires heightened energy, rhythmic sensitivity and richness in nuances, to avoid overacting. Anneli Rahkema's Olga Petrovna Ryzhova in Soviet Russian authors' Eldar Ryazanov and Emil Braginsky's „Co-workers” („Armastus tööpostil”, director Peeter Tammearu)



is a lyrical, yet comic character in a romantic drama. Although the role is played psychologically, the humour comes out from bigger gestures, faster changes in tempo-rhythm and energy. Janusz Markowsky by Peeter Rästas in the performance „Come on in!” („Astuge edasi!”), author and director Erki Aule) is a true comedy role. A Polish biologist is a stereotypical professor – forgetful and peculiar – played with a precise balance of good taste, by adding small characteristic nuances to the role.

By analysing three roles in different styles by the same actors, it is possible to conclude that even in different styles, the psychological layer always exists. On the other hand, Rahkema and Rästas have shown with their attitude as well as their roles that they enjoy the diversity that playing in different styles offers them. The experience does not fragmentize actors, but enriches their acting range.

**Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina,

Triinu Sikk

*(autori nimi)*

(sünnikuupäev 02.07.1992)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

„Erinevad näitlemislaadid: kahe näitleja kuus rolli Rakvere Teatris”

*(lõputöö pealkiri)*

mille juhendaja on

Luule Epner,

*(juhendaja nimi)*

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus 21.05.2018 (kuupäev)

\_\_\_\_\_ (allkiri)